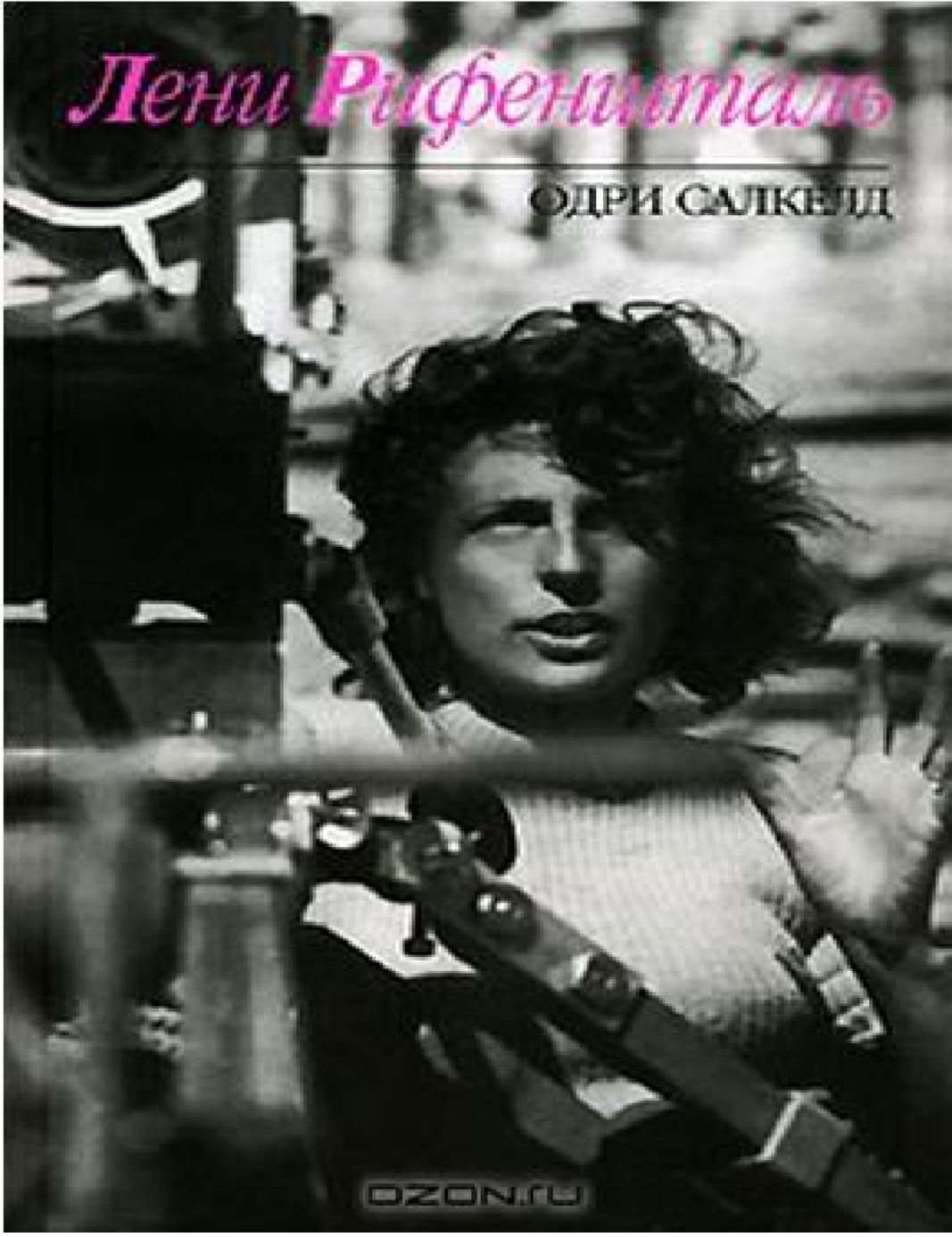
Лени Рифеншталь

ОДРИ САЛКЕЛД



OZON.ru

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Отважная, решительная, неотразимо красивая, словно королева Нибелунгов из древнегерманского эпоса, Лени Рифеншталь ворвалась в элиту мирового кинематографа как яркая актриса и режиссер-оператор документальных фильмов «Триумф воли» и «Олимпия», снятых с одобрения и под патронатом самого Адольфа Гитлера. В этих лентах ей удалось с талантом и страстью выдающегося художника передать дух эпохи небывалого подъема, могучей сплоченности предвоенной Германии.

Эти фильмы мгновенно принесли Лени всемирную славу, но, как и все лучшее, созданное немецкой нацией, слава Рифеншталь была втоптана в грязь, стерта в пыль под железной поступью легионов Третьего рейха.

Только потрясающее мужество помогло Лени Рифеншталь не сломаться под напором многолетних обвинений в причастности к преступлениям нацистов.

Она выстояла и не потеряла интереса к жизни. Лени вернулась в кинематографию, еще раз доказав всем свой талант и свою исключительность. Ей снова рукоплескал восхищенный мир…

В 2003 году Королева ушла из этого мира, навсегда оставшись в памяти многочисленных поклонников ее творчества Последней из Нибелунгов…

- Одри Салкелд
  - ПРЕДИСЛОВИЕ
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15

    - 16
    - 17
    - 18
- notes
    - 1
    - 2
    - 3
    - 4
    - 5
    - 6
    - 7
    - 8
    - 9
    - 10
    - 11
    - 12
    - 13
    - 14
    - 15
    - 16
    - 17
    - 18
    - 19
    - 20
    - 21
    - 22
    - 23
    - 24
    - 25
    - 26
    - 27
    - 28
    - 29
    - 30
    - 31
    - 32
    - 33
    - 34
    - 35
    - 36
    - 37
    - 38
    - 39
    - 40

- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84

- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94

Одри Салкелд
Лени Рифеншталь

ПРЕДИСЛОВИЕ

Хотите знать, что вызвало во мне столь живой интерес к жизни и судьбе Лени Рифеншталь? Я была страстно увлечена фильмами о горах и альпинизме и, в частности, в высшей степени самобытными «горными фильмами», которые были чрезвычайно популярны в Германии межвоенного периода и благодаря которым восходящая звезда балета стала звездой экрана. Вот фильмы, поднимающие темы верности и соперничества, героизма, родной земли и битвы с природными стихиями, порою сравнивают с голливудскими вестернами. Однако, в отличие от этих последних, жанр «горных фильмов» практически сошел на нет после Второй мировой войны.

Но в наши дни Лени Рифеншталь помнят не по этим романтическим картинам, ведущей актрисой и директором которых ей доводилось быть, а по документальным фильмам, которые она снимала по заказу главаря германских нацистов в 1933—1936 гг. Я надеялась, что в результате тщательного просеивания свидетельств современников и вердиктов позднейших историков приду к ответу на вопрос — или, во всяком случае, составлю свое суждение, — была ли она ведущим игроком или только пешкой в зловещем мире нацистской пропаганды. Несет ли она персональную ответственность за эскалацию фашистской паранойи? Могла ли она в эти исторические дни предвидеть то, что проморгали большинство ее соотечественников, — опасные симптомы, которые ускользнули и от внимания многих зарубежных политиков и иных важных персон или были проигнорированы ими?

Высокое положение и привилегии, которыми она пользовалась в начальной стадии воцарения гитлеризма, ввергли ее в опалу и навлекли гонения в эпоху, когда мир стремительно освобождал себя от наследия коричневой чумы. У нее отняли возможность заниматься любимым делом даже при том, что иные из ее коллег, снимавшие куда более пронацистские фильмы, оказались вновь допущенными в киноиндустрию. Мне также хотелось выяснить, какую роль в ее судьбе сыграло то, что она — женщина, а также самобытный характер ее личности. Ярлык виновности в сопричастности к злодейству по-прежнему затмевает любые рациональные доводы относительно ее моральной ответственности за возвеличивание демонического рейха. Память о том, к чему привели годы гитлеризма, почти напрочь отрезает нам возможность беспристрастного анализа творчества Рифеншталь.

Мой друг Джилл Нит, ныне покойный, самоотверженно оказывал мне помощь на начальной стадии моего проекта: разыскивал для меня редкие книги, переводил ранние записки Лени Рифеншталь, а также фрагменты автобиографии Ханса Эрла. Ханс-Юрген Панитц из «Омеги-фильм» (Мюнхен) любезно предоставил мне видеокопии почти всех ранних «горных фильмов», а телеканал «Чэннел-4» снабдил меня англоязычной версией проницательного и притом заслужившего не одну награду телефильма-портрета Лени Рифеншталь, созданного под руководством Рэя Мюллера. Британский Институт кино обеспечил мне доступ к бумагам Айвора Монтегю, в работе с которыми мне помог BECTU — Broadcasting Entertainment, Ginematograph & Theatre Union. Ну и, конечно, приношу мою глубочайшую благодарность самой Лени Рифеншталь, охотно отвечавшей на мои вопросы. Очень многим я приношу благодарность за письма, советы и другую помощь. Вот их имена: Джон Бойль, Кевин Браунлоу, Ингеборге Дубрава-Кочлин, Элеонора Каупер, Джулия Элтон, Роу Фау-лер, К. Гладстон, Дафф Харту-Дэвис, Андрель и Трюдль Хекмайр, Том Хольцель, Вэл Джонсон, Стефан Кениг, Джейн Лилли, Кей Мэндеру и Гитта Серени.

Не могу не поблагодарить членов моей семьи — в особенности моего супруга Питера, — которые с пониманием относились к моим занятиям в течение всего того долгого срока, что я работала над моей книгой.

И, наконец, мне хочется признаться, что я в неоплатном долгу перед моим редактором и другом Тони Колуэллом — за безотказную поддержку и добрые советы в течение долгих лет.

Одри САЛКЕЛД

Кливдон, Эйвон

1
ЖЕНЩИНА В БЕЛОМ

Везде и всюду, где бы она ни появлялась, с первого же взгляда было ясно, какая сильная у этой женщины натура. Одетая во все белое, величественная и строгая, она властно отдавала распоряжения. Из богини киноэкрана она преобразилась то ли в греческую небожительницу, то ли в ангела-хранителя, то ли в верховную жрицу Олимпийских игр.

Хелена-Берта-Амелия Рифеншталь, которая останется в памяти потомков просто как Лени Рифеншталь, находилась на пике своей неоднозначной артистической карьеры летом 1936 года, когда в Берлине проходили Олимпийские игры — игры, осквернённые свастикой! Ей вот-вот должно было стукнуть 34 года. Длящийся без малого четыре часа фильм из двух частей, который она сняла об этих играх, задал стандарты спортивного репортажа, и это влияние чувствуется до сих пор. Но ни в коем случае нельзя свести этот фильм только к документальному репортажу. Кинокритики высокого ранга — как, например, покойный Лесли Холлиуэл — видят в нем блестящий образчик искусства кинематографии, в котором в результате сочетания мастерства во владении кинокамерой, монтажа и музыкального сопровождения является нечто воистину олимпийское, особенно во вводной символической части, показывающей рождение Олимпийских игр. В нем была визуальная поэзия, победный гимн величию человеческого духа и красоте форм человеческого тела. Холлиуэл включил эту картину в первую десятку документальных фильмов всех времен и народов. Но другие однозначно считают его зловещим, насквозь пропитанным восхвалением фашизма. В течение многих лет их голоса звучали куда громче.

Рифеншталь осознавала любую ситуацию не столько с точки зрения последовательности образов и действий, развертывающихся перед ее глазами, сколько с точки зрения воздействия этих образов на ее чувства. Она воспринимала *гештальтунг* — форму, атмосферу происходившего, и ее талант заключался в умении перекладывать это на язык кинематографа, в частности, посредством своего в высшей степени самобытного стиля монтажа. Чистая документальность не была для нее чем-то священным; она могла пойти на пересъемку эпизода или включение крупного плана ради усиления напряженности момента. Использование ею уже начиная со съемок нюрнбергских партийных съездов приемов, применяемых при создании

полнометражных картин, оскорбляло чувства многих пуристов, считавших, что «искусственностью» марается чистота факта.

Ее путь на съемочную площадку был извилист. Еще будучи ребенком, Лени Рифеншталь часто уносилась в мечтаниях; в поисках приключений она лазила по деревьям, переплывала озера, строила плоты, копала пещеры — какими только фантазиями не была полна ее детская головка! Она писала стихи и маленькие пьески. Любила музыку и живопись и, как многие маленькие девочки, мечтала о сцене; но сцены разыгрывались пока что только семейные, и случалось это всякий раз, когда она умоляла родителя позволить ей посещать драматическую школу. Нет, конечно, папаша ее был человеком образованным, а в юности даже сам выступал на любительской сцене, но у него была идея фикс, что его дочь, выйдя на подмостки, мигом сделается падшей женщиной. Лени прекрасно понимала, что отец ее будет стоять на своем, но не такая уж она была простушка, чтобы не обвести обожаемого папеньку вокруг пальца. При попустительстве мамаши она шестнадцати лет записалась на уроки танца. Батюшка оставался во блаженном неведении, пока в один прекрасный день его приятель, побывавший на классном концерте, не сообщил ему — о святая наивность! — как он восхищен его одаренной дочерью. Как вспоминала впоследствии сама Лени Рифеншталь, несчастный родитель пришел в такое бешенство, что они с мамой боялись, как бы его не хватил удар. По целым неделям не разговаривал он ни с одной из заговорщиц, а благоверной своей угрожал, что подаст на развод. Наконец, ради спасения семьи, истерзанная Лени с тяжелым сердцем пообещала выбросить из головы все мечты о карьере великой танцовщицы.

Оставив школу танца, она прозанималась несколько семестров в художественном колледже, а затем папаша для вящей надежности послал ее «на путь истинный» — в девичий пансион в горах Гарца, настоятельно проинструктировав главную наставницу держать его беспутную дочерь в ежовых рукавицах. Но, вопреки этому, образованная женщина сразу же разрешила той ставить пьесы и выступать на школьной сцене, ходить в театр. Лени тут же убрала свои балетные туфли до лучших времен и стала каждый день усердно заниматься на репетициях. В конце года она заключила с отцом сделку: она готова работать в его конторе, если тот согласится, чтобы она продолжала занятия балетом. Он же не просто высказал на то согласие, но и пригласил к ней русского учителя и записал в школу экспрессивного танца Ютты Кламт. Прошло совсем немного времени, и Лени сделалась блестящей солисткой; ее с восторгом

принимали в Берлине и других городах, и знаете, кто больше всех гордился ею? Родной папаша! Примирившись с амбицией своей непокорной дочери, он рыдал от радости на ее первом концерте в октябре 1923 года.

После того как травма поставила под угрозу ее только начавшуюся карьеру, Лени сразу же, без оглядки назад, переключилась на кинематограф — сначала только как актриса, затем стала работать и по ту, и по другую сторону камеры. Первой картиной, в которой она выступила в качестве продюсера, была трогательная история «Синий свет» — трагическая фантазия, действие которой происходит в Доломитовых горах. В этой картине она участвовала и как актриса. Когда в начале 1932 года фильм вышел на экраны, среди тех, кого увлекла поведанная этой лентой притча об умопомешательстве и страсти, был такой же, как сама Лени, любитель мифов и фантазий — главарь нацистской партии Адольф Гитлер, которому оставалось рукой подать до рейхсканцелярии.

Увлечение Гитлера картинами Лени Рифеншталь вскоре привело его к личному знакомству с их создательницей, и когда он пришел к власти, то пожелал (о, если б только это!), чтобы Лени снимала картины для него лично. Прежде чем он закажет ей фильм об Олимпийских играх 1936 года, на свет явятся три документальных фильма о нюрнбергских партсъездах, в том числе талантливо-пропагандистский «Триумф воли». Деньги на съемки текли рекой. При этом Лени ни разу не сталкивалась с глазу на глаз с министром пропаганды Йозефом Геббельсом, который формально отвечал за все кинопроизводство в Германии. Со всеми проблемами, которые у нее возникали, она шла прямо к фюреру — и торила свой собственный путь. В Германии, где женщине была уготована жизнь согласно изречению, сформулированному Бисмарком, — киндер, кюхе, кирхе (дети, кухня, церковь) — эта одетая в белое женщина проходила без доклада через многочисленные посты охраны, окружавшие фюрера. Живя в мире, где властвуют мужчины, и делая дело, обыкновенно почитаемое мужским, она в то же время использовала все свои женские преимущества. Она была привлекательна. Вот как описывал ее один американский журналист из «Детройт ньюс»:

«Это яркая, темноволосая, целеустремленная женщина, одетая по простой, но эффектной моде, принятой в нацистской Германии. Ее глаза — темно-карие, излучающие жизнь и дух, — прикрыты тяжелыми веками. Время от времени они резко щурились, как это вновь и вновь демонстрировала кинокамера. Ей присуща красота того типа, которая определенно нравится в

Германии. В ее стройной, худощавой фигуре есть что-то мальчишеское. Крупный рот выглядит соблазнительным. В целом ее черты сияют юностью и живостью».

Она исключительно атлетична и довольно высока ростом, продолжает журналист. Из всего этого складывается внешность, выделяющая ее среди любого общества. Ее напористость подчеркивается «гордыней и высокомерием», а в осанке недвусмысленно выражены самоуверенность и знание цены себе.

Она была темпераментна, страстна и импульсивна, невозможна во многих отношениях, но вместе с тем благородна и интуитивна — просто образец того, кто хотел бы научиться быть добрым и верным другом. Ее страсть к работе и игре в кино была феноменальна. Хотя к этому времени она еще ни разу не выходила замуж, ее имя было связано со многими мужчинами, в частности коллегами и операторами, задействованными в различных ее проектах. Чувственная и привлекательная, она была желанной и сама жаждала любви. Без любви она просто не могла творить. Физическое развитие пришло к ней поздно — вот как она о том поведала одной воскресной газете в сентябре 1992 года:

«Видите, я безгрудая! Секс для меня начался, когда мне уже исполнился двадцать один год. Конечно же, я всегда была влюблена, бог знает с какой поры. Первым моим возлюбленным был мальчишка, которого я увидела на улице близ нашего дома, — целый год я каждый день прогуливалась в одном и том же месте в одно и то же время, чтобы только увидеть его, но прошло десять лет, прежде чем мне удалось с ним повидаться, — но к тому времени я, конечно, была ему неинтересна».

По-видимому, ее первый сексуальный опыт в двадцать один год принес ей разочарование, но зато впоследствии Лени принимала любовников такими, как есть, а не какими она хотела бы их видеть, ибо, как она любила утверждать, она научилась видеть разницу между иллюзией и реальностью. Был ли Гитлер в числе ее любовников? Хорошо известно, что он обожал выходить на люди в компании этой блистательной кинозвезды и фотографироваться рядом с нею, так что любой мог прийти к мысли, что между главарем нацистов и Рифеншталь существует близкая связь. Лени готова была признать, что фюрер действовал на нее гипнотически, но категорически настаивала, что между ними никогда не было интимной близости. Их отношения достигли своего апогея олимпийским летом 1936 года, когда их часто видели вместе на состязаниях — перекидывающимися шутливым словцом, приветствующими атлетов или позирующими перед фейерверком фотовспышек мировой прессы. Она казалась неприступной.

Удивительно, но кинодокументов от предшествовавшей Олимпиады в Лос-Анджелесе раз-два и обчелся. Хотя, казалось бы, следовало ожидать, что Голливуд затеет в связи с играми что-нибудь амбициозное, но в то время «фабрика грез» не проявляла интереса к спортивным событиям реальной жизни. Еще раньше, в дни зимней Олимпиады-23, коллега и наставник Рифеншталь д-р Арнольд Фанк снял фильм об этих играх, но картина делалась в спешке и с прохладцей, хотя в ней были заняты два лучших тогдашних оператора, работавших на открытых площадках: Зепп Алльгайер и Ханс Шнеебергер, которые впоследствии не раз будут сотрудничать с Лени Рифеншталь. Фанк использовал прием съемок новостных репортажей: находиться на месте события и снимать то, что попадет в объектив. По крайней мере, так у него оставались свободные вечера для игры в рулетку в фешенебельном отеле «Санкт-Мориц». Но для Лени этот путь был неприемлем.

У нее был соблазн включить кадры о зимних Играх 1936 года в свой собственный олимпийский фильм, но это потребовало бы от нее двойных усилий, тем более что Геббельс уже сделал заказ другим кинематографистам. Вместо этого она расхаживала по Гармиш-Партенкирхену в сопровождение нескольких своих лучших ассистентов и экспериментировала с постановкой камеры под различными углами и другими приемами.

Впоследствии она не раз отметит не без удовлетворения, что фильм, снятый для Геббельса (его режиссером был Ханс Вейдеманн), вызвал тем летом насмешки спортсменов, смотревших его в олимпийской деревне, несмотря на один-два «фантастических кадра», — и приняла это к сведению. Снять хороший спортивный фильм всегда нелегко, даже при наличии самых толковых операторов и последних новинок съемочного оборудования.

Чтобы не попасть в ту же ловушку, Рифеншталь занялась обучением самого крепкого костяка своих лучших операторов и ассистентов, натаскивая их на различных спортивных мероприятиях, проходивших в предшествующие Играм месяцы. Добиваясь лучших кадров, они упражнялись в специальных движениях и поворотах камер с заряженной в них пленкой или без. С самого начала тщательно отобранные Рифеншталь операторы ломали головы, выискивая неожиданные ракурсы. Впоследствии критики выскажут предположение, что она, ворвавшись в кинематографию на плечах чужого опыта, присвоила все новаторские достижения себе. Злопыхательская критика! Каждому ясно, что, как правило, кинорежиссеры приглашают лучших профессионалов, которым ведомы секреты и

тонкости кухни, гарантирующие достижение отличных результатов. Съемка фильма — почти неизбежно коллективный процесс, и общий успех хорошо слаженной киногруппы непременно превосходит сложенные вместе достоинства каждого из составляющих ее индивидуумов; просто странно, что об этом надо говорить. Один из молодых кинооператоров Лени Рифеншталь, Генри Яворски, участвовавший в съемках фильма об Олимпийских играх, рассказывал, как Лени расставляла операторов по местам, инструктируя каждого из них, какие использовать объективы и с каким фокусным расстоянием, какие на них ставить фильтры и какую держать скорость, сколько кадров в секунду. Она, конечно же, была в курсе всего и вся, что подтверждают дожившие до нашего времени операторы — Вальтер Френтц и Гуцци Ланчер, которые участвовали в фильме о Лени Рифеншталь, снятом Рэем Мюллером в 1993 году. И тот и другой отдали должное ее всеохватывающему видению и безошибочному чувству драматического. При этом, поставив нужного человека в нужное место, Рифеншталь давала самобытному таланту кинооператора свободу раскрыться. Яворски не утрировал — в работе над фильмом приняли участие множество замечательных фотографов, но «мотором и мозгом всей работы» была Рифеншталь.

О более раннем ее фильме про нюрнбергские партсъезды 1934 года кричали на всех перекрестках как о художественном шедевре. То обстоятельство, что успех этот был достигнут женщиной, и притом пользующейся особыми привилегиями в рамках суровой системы, неизбежно подогревало зависть современников-кинематографистов, а также партийных активистов. Нечего и говорить, сколь уязвимы были ее позиция и репутация, когда столько недоброжелателей жаждали ее падения. Во время Олимпийских игр она находилась под сильнейшим давлением — чтобы выжить, ей нужно было сотворить нечто воистину судьбоносное, и она осознавала это.

Гимнасты и атлеты всегда привлекали ее; ей по душе были и многие другие виды спорта. Уйдя с профессиональной балетной сцены, она поддерживала свой тонус регулярными тренировками, а в зимнюю пору она непременно бегала на лыжах. Зимние Олимпийские игры 1928 года вдохновили ее на интенсивные занятия легкой атлетикой — вернувшись в Берлин, она фанатично тренировалась, поддерживая себя в форме и тонусе — для фитнесса, как теперь говорят! Точно так же восемь лет спустя перспектива проведения в ее родном городе летних Олимпийских игр вновь побудила ее энергично упражнять свое тело, три-четыре раза в неделю она посещала Гроневальдский стадион, занимаясь

прыжками в высоту и другими видами легкой атлетики, помышляя о Государственной серебряной медали. Тем не менее, как бы ни трепетало ее сердце в предчувствии великих событий, похоже на то, что идея съемок XI Олимпийских игр принадлежит не ей. И возможно, это не было заказом непосредственно Гитлера: в мемуарах Рифеншталь мы читаем, что однажды во время тренировки с ней заговорил об этом д-р Карл Днем, который больше других нес ответственность за приглашение Игр в Берлин и за обеспечение того, чтобы они стали величайшим событием. Он не мог не понимать, какая реклама будет обеспечена Играм, если прославленная Лени Рифеншталь возьмется за создание фильма об Олимпиаде, который смог бы посоперничать с ее «Триумфом воли». Он заручился поддержкой Международного олимпийского комитета (МОК). Он заверил ее, что МОК как организатор события сможет пресечь любую попытку геббельсовского ведомства воспрепятствовать ее усилиям, если таковая будет предпринята, и что ей нечего опасаться конкуренции со стороны операторов, снимающих новостные репортажи: они будут находиться на зрительских трибунах. Как и в Нюрнберге, в ее распоряжении были вышки, тележки на роликах, подъемники на специальных платформах обозрения и даже выдвижные пожарные лестницы — она могла рассчитывать на любое сотрудничество в осуществлении своих замыслов.

Рифеншталь неоднократно клялась не снимать больше документальных фильмов, желая вернуться к артистическому творчеству, которое считала своим истинным призванием, но Дием настаивал, тем более что предложение выглядело весьма привлекательным. Ей тут же стали приходить в голову мысли, как добиться новаторских результатов, хотя она могла предвидеть и неизбежные колоссальные проблемы. Однако больше никто не обладал таким, как у нее, опытом съемок подобных массовых мероприятий, как и опытом работы на больших спортивных аренах. Она знала, что эта задача ей по плечу. Да и не было у нее таких планов, которые нельзя было бы отложить года на полтора. Чуть-чуть поколебавшись поначалу, она всецело отдалась работе. Когда она сообщила об этом фюреру, тот, по ее словам, показался удивленным, но поддержал идею. Да и Геббельс согласился, несмотря на то что его министерство не один месяц планировало съемки собственного фильма об Олимпийских играх. Рифеншталь подписывает контракт с синдикатом «Тобис», а лаборатории Гейера предоставляют в ее распоряжение просмотровые и монтажные лаборатории. С целью управления финансированием проекта она основывает новую кинокомпанию — общество с ограниченной ответственностью «Олимпиада-фильм» и, что

представляется еще более важным, заручилась всеобщим уверением, что ей принадлежит полная свобода. Со временем она разыграет карту фюрера, как прежде разыгрывала не раз, чтобы отстоять эту свободу.

Рифеншталь работала интуитивно. Она часто говорила, что с самого начала держала весь фильм у себя в голове и планировала монтаж еще до начала съемок: «Я относилась ко всему как к видению… Это примерно как архитектор строит дом». Когда не знаешь, какие драматические события будут развертываться, не может быть и заранее написанного сценария, которого придерживаешься. И все же многое можно подготовить заранее. Больше всего интересовала ее борьба между людьми, все то, что творилось в сердце и мозгу участника состязаний или, по крайней мере, в его мозгу и мускулах. Не всякое событие войдет в окончательный вариант картины, но, обладая предусмотрительностью, она стремилась охватить их все — во всяком случае, самые яркие моменты и финалы — и под разными ракурсами, чтобы быть уверенной, что самые драматические ситуации, когда побиваются рекорды и соперничество достигает пика накала, не останутся незапечатленными. Этот в высшей степени экстравагантный метод киносъемок приведет к тому, что около 70 процентов из 250 миль отснятого киноматериала останутся неиспользованными в окончательном варианте.

С самого начала Рифеншталь предусматривала, что картина будет состоять из двух частей — фактически двух самостоятельных фильмов — по два часа каждый. Одна часть будет посвящена событиям, происходящим на спортивных аренах, другая — остальным спортивным событиям. Похоже на то, что Геббельс не вполне оценил это, а когда Лени потребовались новые суммы на монтаж, он вообще хотел отстранить ее от проекта и пригласить Вейдеманна, чтобы тот довел дело до конца. Вот что записал Геббельс в своем дневнике от 6 ноября 1936 г.:

«Фройляйн Рифеншталь набрасывается на меня с истерическими припадками. Теперь она требует еще полмиллиона марок на свой фильм, причем хочет сделать его в двух частях. В ее мастерской воняет так, что хоть топор вешай. Я холоден. Моего сердца не пронять ничем. Она рыдает. Это — последнее оружие у женщин. Но это на меня больше не действует! Пусть работает и поддерживает ход вещей в порядке».

Геббельс не видел необходимости в придании этому фильму художественного начала, как предлагала Лени. Ей же были совершенно неинтересны ни большой новостной репортаж, ни красивые картинки на тему о движениях человеческого тела с

музыкальным сопровождением. Нужно было представить на экране драматическое и ритуальное значение Олимпийских игр. В прологе, которому Лени придавала особое значение, современные игры смыкались с античными. Греческие статуи преображались в живых атлетов — примечательнее всего в этом отношении был «Дискобол» Мирона. Воображение Лени рисовало туманы, окутавшие древнегреческие руины, и обнаженных прелестниц, танцевавших среди них. Она снимет, как зажигается олимпийский огонь — эта церемония впервые станет олимпийским ритуалом! — и то, как его будут нести до самого Берлина. Для ассистирования при съемке этого пролога она пригласила блестящего кинематографиста Вилли Цильке, который только что закончил картину «Стальной зверь» по заказу руководства германских Государственных железных дорог в честь их столетия. Однако у него получился такой пугающий и сюрреалистичный образ стального коня, что его заказчики и сам доктор Геббельс (ни один из них не посмотрел и кадра из этого фильма, пока он не был полностью закончен) потребовали уничтожения негатива и всех копий. Самого же Цильке обвинили в подрыве репутации Германии и вскоре упекли в сумасшедший дом. Рифеншталь расшибалась в лепешку, чтобы вызволить его оттуда и задействовать в своей работе; тогда ей это удалось, но впоследствии его снова засадили в психушку, и на сей раз вытащить его Лени Рифеншталь смогла только к концу войны[1].

Хайнц фон Яворски (который в Голливуде сменил имя на Генри Яворски) был одним из двух кинооператоров, которые отправились вместе с Лени Рифеншталь в Грецию на официальную церемонию зажжения олимпийского факела. По прибытии в Олимпию выяснилось, что задуманная программа церемонии довольно скучна и лишена вдохновения — ну ничего общего с тем, как это представляла себе Рифеншталь! Собрав вокруг себя всю команду под беспощадным зноем полуденного солнца, она заявила: «Это не по мне! Мы проведем свою церемонию зажжения священного пламени!» И поставила свой сценарий, несравненно более красивый, чем официальный. Когда дошло до съемок передачи эстафеты олимпийского огня от одного бегуна к другому, она и здесь прибегла к импровизации. Яворски вспоминал, как через каждые два километра новый атлет зажигал свой факел от предыдущего и бежал свои два километра, а затем, передав эстафету следующему, садился в автобус.

«И так продолжалось до самого Берлина. Первые несколько атлетов оказались знаменитыми бегунами — одному из них, победителю первых Олимпийских игр современности, теперь было шестьдесят. В эстафете олимпийского огня участвовали сын

премьер-министра, также заядлый спортсмен, и молодые греческие студенты. Ну а мы с Лени Рифеншталь сидели в большом роскошном «Мерседесе» с откидывающимся верхом. В машине была установлена камера, и Рифеншталь — как всегда, взволнованная — говорила мне: «Снимай вон то! Снимай вот это!» В какой-то момент жизни — точнее сказать, в первой двадцатке бегунов — я снимал исключительно изящного, хорошо сложенного, с бронзовым загаром и чудесными кудрями грека, и она все твердила: «Снимай его еще, снимай больше! Он так прелестен!»

Когда красавец-факелоносец закончил свою дистанцию и уже собирался садиться в ожидавший его автобус, Лени закричала: «Погоди, погоди!» Ей очень хотелось и дальше работать с этим человеком — расстаться с ним на этом самом месте было бы для нее непозволительной расточительностью! «Он выглядел как античный грек. Как сам Перикл», — вспоминал Яворски[2].

Быстро договорившись о дальнейшем сотрудничестве, Лени Рифеншталь переодела (а точнее сказать, раздела) его марафонским бегуном и повезла в Дельфы, где за несколько часов отсняла материал, о котором могла только мечтать! Затем она повезла его назад в Афины — уже «упаковав» в великолепный белый тропический костюм. Неподражаемому греку — который на самом деле оказался русским по происхождению — казалось, что для такой жизни он и рожден. В итоге Анатоль Добрянски поехал вместе с киногруппой в Германию, и Лени продолжила опекать его — когда он провалился на кинопробах в синдикате «Тобис», она помогла ему стать кинередактором. В течение всей Второй мировой войны он оставался в Германии, записался добровольцем на выполнение опасных одиночных подводных заданий — и выжил.

* * *

В марте 1936 года гитлеровские войска вновь оккупировали Рейнскую область — коридор вдоль франко-бельгийской границы, являвшийся с 1918 года демилитаризованной зоной. Хотя в наши дни этому событию придается значение чуть ли не фундаментального шага в направлении Второй мировой войны, в остальной Европе, больше озабоченной ухудшающейся ситуацией в Испании, этот демарш фюрера не вызвал желания прибегнуть к ответным действиям. В самой Германии акция была воспринята с огромным энтузиазмом и глубоким чувством освобождения от оков и унижений, наложенных Версальским договором и

Локарнским пактом. Не наблюдалось тревоги и по поводу того, что объявленный Гитлером новый призыв на военную службу может в конечном итоге привести к войне: ведь Гитлер, если хотите знать, готов был заключить индивидуальные мирные договоры практически с любой страной, кроме Чехословакии или Австрии, да и не был против того, чтобы возвратиться в Лигу Наций, откуда Германия вышла вскоре после того, как нацисты пришли к власти — в октябре 1933 года. По результатам плебисцита 1935 года Саарская область уже отошла к Германии. Благодаря программам вооружения и строительства — в частности, амбициозным программам строительства автобанов — уровень занятости был высок (за исключением евреев и других непопулярных у нацистов меньшинств), а стоимость жизни искусственно поддерживалась властями на низком уровне. Массам предоставлялась возможность отдыха и путешествий по невысокой цене, равно как и другие рекреационно-культур-ные возможности посредством схемы, называемой «Крафт дурх фройде» — «Через радость — к силе». В целом настроение в границах фатерлянда характеризовалось ростом доверия и национальной гордости. Да, времена были по-прежнему нелегкими, но началось тяготение ко всеобщему единению, и популярность Гитлера была высокой. Мало кто поднимал свой голос против закручивания гаек — ужесточения цензуры для прессы, резкого ущемления личных прав и свободы слова. Дальновидные зарубежные визитеры и журналисты (чья деятельность пока еще не была ограничена строгими рамками), возможно, и предупреждали мир об ужасном наступлении на элементарные нормы гуманизма при нацистской системе, но европейское правительства по-прежнему надеялись на достижения какого-либо «модуса вивенди» с новой, гитлеровской Германией, в которой как-никак было немало такого, что производило впечатление.

Геббельс видел в берлинской Олимпиаде еще одну возможность для укрепления национального морального духа, выставив Третий рейх во всем блеске и красе. Вскоре по всему свету пошел слух, что представителей прессы и важных персон, которые прибудут в Берлин, ожидает королевский прием. Гитлер также понимал важность зрелищ и празднеств. В конце концов, в этом — краеугольный камень *народной* философии, весьма существенной для того, чтобы широкие массы ни о чем не задумывались и прилежно работали. Тем не менее Гитлер, не испытывавший особого личного интереса к атлетике, постоянно колебался в своем отношении к играм. Он, пожалуй, проявил бы больше энтузиазма, если бы видел серьезную перспективу

выигрыша команды Германии; но он опасался, что шансы эти будут более чем призрачны. Ну и, разумеется, у него не было ни малейшего желания оказывать гостеприимство спортсменам еврейских, негритянских и иных кровей, которые не соответствовали его представлениям о расовой полноценности. Если американцы такие бесстыжие, что позволяют черномазым завоевывать медали, — черт с ними, но в этом случае он ни за какие коврижки не пойдет приветствовать победителей.

С другой стороны, предстоящие Игры стали для фюрера предлогом для осуществления своих грандиозных планов по реконструкции столицы. С востока на запад, от старинного Королевского дворца к новому Олимпийскому спорткомплексу, пробивалась капитальная семимильная дорожная сеть, но это не вызвало единодушного одобрения. Ради строительства был снесен целый ряд зданий, которые так любили берлинцы, и, ради того чтобы в угоду раздутым амбициям «бесноватого» проложить церемониальный бульвар, пришлось свалить немало старых лип. «Виа Триумфалис»[3], как его вскоре окрестили, более подходил для встречи возвращавшихся с победой войск, нежели спортсменов-чемпионов. В западной части города вознесся впечатляющий спортивный комплекс — стадионы, площадки, треки и залы для состязаний и тренировок, бассейн, служебные здания, автостоянки и даже театр; а далее на запад, в березовой роще, выстроили олимпийскую деревню. В пределах близкой досягаемости возникли сооружения для водных и конных видов спорта, а соревнования по парусному спорту проводились на Балтике, в Киле.

Главным сооружением был, конечно же, олимпийский стадион на 100 тысяч мест. Впоследствии фюрер вспоминал о том, как он отмел предложенные Министерством внутренних дел проекты замены находившегося на этом самом месте стадиона, построенного к несостоявшимся Играм, Играм 1916 года, — один из них укладывался в 1 миллион 100 тысяч рейхсмарок, альтернативный был на 300 тысяч дороже. Повергнув присутствующих в смущение, фюрер предложил предварительный бюджет в… 28 миллионов; изумление, застывшее на лицах всех остальных, явно доставило ему удовольствие. В итоге окончательный счет вырос до 77 миллионов рейхсмарок, но зато было выручено свыше 500 миллионов в инвалюте. Так, во всяком случае, говорилось.

По воспоминаниям архитектора нового стадиона Вернера Марха (сына Отто Марха, архитектора стадиона, стоявшего на этом месте), всякий раз, когда фюрер приезжал с инспекцией строительства, он раздраженно ворчал, что все — слишком

маленькое. Его недовольство в конце концов вылилось в патологическое отвращение; он сожалел, что не настоял на том, чтобы поставить во главе руководства проектом Альберта Шпеера, который отвечал за большие строительные работы в Нюрнберге. Шпеер рассказывал, как однажды он был приглашен послушать, как взбесившийся фюрер распекает своего государственного секретаря Ханса Пфундтнера — Олимпийские игры придется отменить!

— Они не могут проходить без моего присутствия! — орал «бесноватый». — А в эту модерновую стекляшку я и ногой не ступлю!

Бетонная конструкция с разделительными стеклянными стенами походила по дизайну на стадион в Вене, а у Гитлера никогда не нашлось бы доброго слова ни для чего венского. Целую ночь Шпеер раздумывал над планом, как облицевать каркас натуральным немецким камнем, при этом выделив импозантные карнизы. Оскорбляющие очи фюрера разделительные стены из стекла надлежало вообще убрать. Кризис был предотвращен, и умиротворенный фюрер предложил декорировать олимпийский комплекс статуями работы двух одобренных им ваятелей — Арно Брокера и Йозефа Вакерле. Вышеописанный эпизод еще сильнее убедил его в том, что Шпеер — один из тех, кому он может вверить свое видение нового Берлина.

Между тем за границей то тут, то там раздавались голоса, призывающие к отзыву Игр из Германии или к бойкоту их. В Соединенных Штатах Любительский атлетический союз лишь небольшим перевесом голосов дал добро на участие в Играх команды Соединенных Штатов. Советский Союз и Испания (правда, на то были и другие причины) не прислали своих команд вообще. Перед самыми зимними Играми в Гармише между Гитлером и президентом МОК графом Байе-Лятуром произошел скандал. Возмущенный бесчисленными антисемитскими граффити и плакатами вдоль германских дорог, граф заявил фюреру о полной неприемлемости подобного — ведь праздник спорта открыт для мирного соперничества представителей всех рас и народов. Через переводчика Гитлер отбрил собеседника: мол, внутренние дела такой чрезвычайной важности не подлежат изменению в угоду «жалкого пункта олимпийского протокола».

«Жалкого пункта!» Это — принцип олимпийского движения самой элементарной политкорректности. Вскипев, граф Байе-Лятур пригрозил немедленной отменой как зимних, так и летних Игр.

Услышав такое, Гитлер сперва застыл в молчании, а затем

разразился неукротимым словесным потоком. Устремив взгляд в угол потолка, он неистовствовал, казалось, не замечая, что, кроме него, в комнате есть еще кто-то. Похоже, он находился в состоянии некоего транса. Переводчик Шмидт прервал перевод и стал ждать, пока кризис пройдет, — еще бы, ведь подобные исступления патрона были для него делом привычным.

Рассказывают, что после этого «бесноватый» умолк и после нескольких напряженных минут тишины выдавил: «Ну ладно, так и быть. Я отдам соответствующие распоряжения». На этом интервью закончилось, и фюрер выскочил из комнаты. И впрямь, оскорбительные надписи исчезли до самого конца зимних Игр.

Точно так же, перед летними Олимпийскими играми прессе было дано распоряжение приостановить публикацию материалов на расовые темы, и из Берлина исчезли плакаты типа «Евреям вход воспрещен» и «Евреи войдут сюда на свой страх и риск», которые в этом городе были в порядке вещей. Преследование не только евреев, но и католической церкви было приостановлено — пусть у гостей Олимпиады создастся благоприятное впечатление, что властям требуется только стабильность. Американскому журналисту Уильяму Шайреру, осмелившемуся разоблачить в своих репортажах всю ложность этой кратковременной меры, призванной отвести глаза гостей олимпийского Берлина, пригрозили высылкой из страны.

Тем временем Лени Рифеншталь был выделен старинный летний замок в парке неподалеку от стадиона; здесь на двухнедельный период Игр разместилась сама Лени со всей командой. Когда после 12—16-часового рабочего дня всем хотелось только одного — лечь и заснуть мертвецким сном праведников, женщина в белом собирала всю «шайку» за большим круглым столом. И хотя Лени, как и вся команда, весь день выкладывалась на полную катушку, она — по словам Яворски, — по-прежнему полная энергии, говорила собравшимся коллегам: «Джентльмены! Вот пройдут эти две недели, тогда будете отсыпаться, сколько влезет!»

За круглым столом они обсуждали результаты дня и, пользуясь макетами спортсооружений, планировали работу на следующий день. При этом им постоянно не давали покоя эсэсовцы, которые из кожи лезли вон, чтобы до невозможности затруднить им работу. По мнению Рифеншталь, это была война между нею и Геббельсом в высшей степени по личным мотивам — она боролась за то, чтобы камеры находились на должных местах, а он устраивал ей разносы — мол, камеры портят прекрасно задуманные им картины! Даже организаторы Олимпийских игр, которые заверяли Лени в том, что создадут ей режим

наибольшего благоприятствования и те брюзжали: ей, видите ли, потребовалось множество ям под установку камер под низким углом для съемок атлетов на фоне неба. Это что же — превратить такие любовно ухоженные спортивные поля в гостеприимное жилье для кротов и сурков! …В результате предварительных многонедельных споров чуть ли не с каждым официальным лицом, отвечающим за Игры, она наконец получила разрешение на две ямы в секторе для прыжков в высоту, по одной — в секторах для прыжков в длину, прыжков с шестом и по одной на старте и финише забега на 100 метров. На самом же стадионе разрешалось поставить две-три вышки, но одновременно на рабочих местах разрешалось находиться не более чем шести операторам. Основной предлог — нежелание отвлекать спортсменов, а потому были наложены новые ограничения вообще на съемку острых моментов и финалов. Остальным операторам, которые не находились ни на вышках, ни в ямах, предписывалось работать либо в сидячем, либо в стоячем положении.

Хотя воплощение этих условий на практике приводило подчас к горестным размышлениям — Лени с коллегами подолгу думали-гадали, как бы обойти жесткие правила, — она тем не менее добилась серьезных уступок. Еще бы, ведь разве одной только Лени нужно было, чтобы события Олимпиады были увековечены на пленке? Сами чиновники были заинтересованы в этом ничуть не меньше. Лени была страстно убеждена в необходимости связующего звена, которое представляет собой кинолента, — что для спортсмена, что для кинозрителя, который увидит его на экране. Стихийное влечение «ко всему, что прекрасно», и «забота о композиции» были самыми сильными импульсами, которые двигали ею.

Разумеется, ее очень волновала мысль о доминировании индивидуальной воли над телом, но также и о чувстве товарищества в таких состязаниях, как Олимпийские игры. Признавая, что ее тяга к «поиску формы» может толковаться как нечто воистину германское, она всегда категорически отвергала любые предположения, что у этой тяги может быть фашистское происхождение. «Это как следует понимать — “фашистская эстетика”?» — многократно вопрошала она. Враждебные критики многократно третировали ее за утверждения: «Все чисто реалистическое, скалькированное с жизни, посредственное, повседневное меня не интересует. Меня волнует только необычное, особое. Я очарована всем прекрасным, сильным, здоровым, всем живым. Я взыс-кую гармонии. Когда я добиваюсь ее, я счастлива». Такие утверждения напоминали им о теории

«сверх-человеков», о желании «сверхъестественного», от которых мороз по коже продирает. Но ведь если бы эту же фразу произнес кто-нибудь, не имеющий никакого отношения к Третьему рейху, на это едва ли кто-нибудь обратил бы внимание… А главное, что эту веру она исповедовала всегда — точно так же она говорила и во время зимних Игр 1928 года, когда о том, что нацисты придут к власти, никто и помыслить не мог.

* * *

Ее два олимпийских фильма — «Праздник народов» и «Праздник красоты» (известных под общим названием «Олимпиада» или «Олимпия») были хорошо приняты в Германии и большей части Европы; затраченные на них огромные суммы быстро удалось возвратить. Однако в Великобритании перед войной этот фильм не увидели, а когда в конце 1936 года она повезла его на рекламное турне по Соединенным Штатам, случились страшные события «Хрустальной ночи», когда по всей Германии произошли еврейские погромы — немало евреев, еще остававшихся в Германии, были убиты, их лавочки разграблены. Надо ли объяснять, что после этого ни один немец не мог чувствовать себя уютно в Америке, и удрученная Лени вернулась в Германию, так и не продав своего детища за океаном. Хотя после войны череда денацификационных судов признала Лени Рифенш-таль невиновной в каких-либо преступлениях, подлежащих уголовному преследованию, клеветники и завистники сделали свое черное дело, и Лени Ри-феншталь, которой по силам было бы свернуть горы в кинематографе, никогда больше не довелось работать так же вольно, как прежде. В течение полувека ее фильмы редко показывались публично (если вообще показывались); они никогда не демонстрировались по телевидению целиком, хотя другие деятели кино и растлили их на фрагменты для использования в своих работах. В выходивших во множестве «Историях кинематографии», авторы которых охотно подчеркивали роль женщин в кинопроизводстве, о Лени Рифеншталь или не упоминалось вовсе, или упоминалось вскользь. Обвиняя во всех возможных грехах и соучастии во всех возможных преступлениях, ее низвели до уровня единичной сноски внизу страницы. Не виделось возможности отделить ее искусство от тоталитарной пропаганды, да не было и желания предпринять попытки к этому. Есть ли на свете справедливость?

2
ГОРЫ СУДЬБЫ

В начале двадцатых годов минувшего столетия Голливуд находился в эпицентре мировой киноиндустрии. Американские ленты заполняли синематографы, которые вырастали как грибы на главных улицах городов Европы, как и самих Соединенных Штатов. Германия, боровшаяся за возрождение своей кинематографии после Первой мировой войны и очистки ее от новой волны скабрезной продукции, которая хлынула потоком после отмены цензуры в эпоху Веймарской республики, ввела квоты на иностранную кинопродукцию. Новый закон о кинематографии вводил контроль за всем, что показывалось на экране, причем съемка и распространение отечественных художественных учебных кинофильмов удостаивались налоговых льгот. Целью подобных мер было достижение высших стандартов в кинопродукции, и результат не замедлил сказаться: повышение качества было столь впечатляющим, что это десятилетие осталось в истории как Золотой век немецкого кино.

В Берлине, в июне 1924 года, Гитлер диктовал свой «Майн кампф» в тюрьме Ландсберг, куда его упекли после неудавшегося «Пивного путча» в Мюнхене в ноябре предыдущего года. Хотя число безработных в Германии по-прежнему держалось на уровне 2,6 млн человек, жизнь начинала входить в нормальное русло после потрясений в экономике, политике и мире искусств. Быстро растущий город Берлин являлся в это время культурной столицей Европы, если не всего мира. Процветало все — литература, живопись, архитектура, драма, танец, музыка. Экспериментальные «драмы для масс» Макса Рейнхардта шли в более чем тридцати берлинских театрах при переполненных залах. В частности, одним из посещаемых мест было язвительное политическое кабаре. Фильмом года называли «Нибелун-гов» Фрица Ланга, а из книг самой большой популярностью пользовалась «Волшебная гора» Томаса Манна. Среди художников «злобой дня» почитались дадаисты, но в расцвете славы по-прежнему находились экспрессионисты и кубисты. Это был абстрактный период в творчестве Пикассо, и в этом году возникли «Красная группа» и «Синяя четверка». Среди наставников-реформаторов «Баухауза», который склонялся к переезду из Веймара в Дессау, были Клее и Кандинский. В Италии фашистская милиция вступала в Рим. В России в начале этого года умер Ульянов-Ленин. Джеймс Рамсей Макдональд возглавил

первое (весьма краткое) лейбористское правительство Великобритании, а Кулидж стал президентом Соединенных Штатов. В этом году американские индейцы получили полные гражданские права, проводились первые пробные телепередачи, образовались первые крупные авиакомпании. В пустыне Гоби были найдены останки динозавров, а в Египте по-прежнему велись раскопки гробницы Ту-танхамона. При попытке покорить высочайшую в мире вершину среди кружащейся пурги бесследно исчезли Мэллори и Ирвин.

Лени Рифеншталь вот-вот должно было исполниться двадцать два. Уже полгода она наслаждалась своим успехом танцовщицы-солистки, выступая по городам Германии и европейским столицам с программой сольных концертов. Эти концерты состояли из номеров, хореографом которых она сама же и была. Ее экспрессивный танец был развитием того стиля, начало которому положила великая Айседора Дункан; каждая из амбициозных программ состояла обыкновенно из десяти номеров, а вместе с выступлениями на «бис» число их нередко доходило и до четырнадцати. Во время единственного краткого антракта артистка без сил валилась, как подкошенная, на кушетку, будучи не в состоянии вымолвить ни слова.

За то краткое время, что она блистала на балетном небосклоне, Лени выполнила более 60 ангажементов; постоянными спутниками в ее турне были ее пианистка и мама. Своего бойфренда — заходящую звезду тенниса Отто Фройцхайма, который, несмотря на свою репутацию неисправимого повесы, отчаянно умолял ее выйти за него замуж, — она теперь не ставила и в грош. Понятно, что напряженные репетиции, импровизации и разучивание новых танцев, обдумывание и шитье новых сценических костюмов практически свели жизнь Лени Рифеншталь к работе и постоянным переездам — она и спала-то по большей части в поездах. Но тренированность тела в сочетании с врожденным упорством и бьющим ключом юным задором поддерживали в ней работоспособность и бодрость духа. Но случилось несчастье: во время триумфального выступления в Праге при переполненном зале Лени Рифеншталь неудачно исполнила прыжок и порвала связку в колене. С божьей помощью ей удалось выполнить обязательства по другим ранее заключенным контрактам, но каждый шаг причинял ей неимоверную боль. Безмерно уставшая, она теперь с трудом могла ходить без палочки, перед ней маячила зловещая перспектива, что она вообще никогда не сможет танцевать. Медицинские светила в Германии, Голландии и Швейцарии, к которым она обращалась за консультациями,

твердили ей в один голос: нужен отдых, отдых и еще раз отдых! И никто не мог ей ничего гарантировать. Это ли жаждала услышать нетерпеливая молодая особа? Столько лет она упорно шла к цели — выкладывалась до последнего на занятиях в классе, уламывала упрямого родителя, преодолевала болезни, травмы и сомнения; вот наконец она читает о себе сладчайшие слова признания: «Удивительная, одаренная танцовщица: ее артистизм воистину самобытен и оригинален»; «Это откровение: почти полное воплощение высот артистической экспрессии, какая только может быть достигнута в царстве танца»; «Танцовщица, которая появляется, возможно, раз в тысячелетие. Артистка, исполненная совершенной грации и несравненной красоты». И что же, всему этому раз и навсегда — конец? Жизнь без танца казалась ей немыслимой. Ничто другое для нее не имело значения. Даже перспектива вступить когда-нибудь в брак повергала ее в уныние. Глубоко удрученная, Лени Рифеншталь вернулась в Берлин и без особого оптимизма записалась на прием к врачу — другу своего отца.

Ожидая июньским днем поезда на станции подземки «Ноллендорф-плац» и собираясь с мужеством в промежутках между терзавшими ее спазмами кинжальной боли, она вдруг остановила свой взгляд на рекламной афише новейшего «горного фильма» Арнольда Фанка. На ней был изображен человек, перешагивающий через пропасть. Его сильная, выразительная поза, в которой было нечто *балетное*, повергла молодую танцовщицу в состояние оцепенения. Поезда останавливались один за другим и мчались дальше, а она все взирала на афишу, не в силах сдвинуться с места. Картина — называлась она «Гора судьбы» — демонстрировалась в синематографе тут же, рядом, по другую сторону площади. Поддавшись порыву, Лени выбежала наверх на улицу и несколько минут спустя сидела в кинозале, позабыв о консультации.

Первые же кадры, запечатлевшие скалы и плывущие меж ними облака, завладели ее воображением. Этот мир был абсолютно новым для нее. Горы, которые она дотоле видела разве что на почтовых открытках, теперь возникли пред нею на экране во всем своем величии — «живые, таинственные — я даже не представляла их такими чарующе красивыми», — позже запишет она на страницах своих мемуаров.

Ее волнение возрастало с каждой минутой — казалось, что красота и сила низвергаются на нее каскадами. Она покинула кинозал с такой новой для нее неясной тоской в душе, что в эту ночь долго не могла заснуть. Дикая ли природа гор так потрясла ее, или искусное сочетание образов — кто знает! Она сама не

могла этого понять, и когда наконец сомкнула глаза, ей тут же привиделись зазубренные вершины: «Я увидела себя бегущей по склонам, усеянным осыпью, повисающей на отвесных скалах, но главным символом всех поселившихся во мне чувств была запечатленная в этой картине острая скала с названием Джулия ди Брента».

Доктор Арнольд Фанк снимал «горные фильмы» уже около четырех лет, и его внимание привлекали самые роскошные пейзажи. Попытки — любительские — заснять на пленку катание на лыжах и другие виды зимнего спорта имели место и прежде. Так, на повороте столетий, в 1902 году, Фрэнк Ормистон Смит «биоскопировал»[4] Высокие Альпы, а в 1913-м Ф. Берлингэм влез на Маттерхорн с 30-фунтовой камерой и 20-фунтовым[5] треножником, но ненадежная площадка и громоздкое оборудование сильно ограничили его возможности. Вплоть до 1920-х годов включительно кинофильмы снимали главным образом в студиях — там были условия и для профессиональных трюков, и для более надежного контроля за освещением. Но Фанка увлекала дикая, стихийная природа. Искусственное начало допускалось разве что в плане комбинирования кадров — но индивидуальным сценам надлежало быть правдивыми. Фанк пришел в кинематограф самоучкой и всюду утверждал, что не видел ни одного профессионального фильма, пока не взялся за свой собственный. Его ранние фильмы не имели сценариев: ему просто хотелось запечатлеть вдохновляющую радость спорта в Высоких Альпах; и для его зрителей этого было вполне достаточно.

«Гора судьбы» была четвертым фильмом Фанка. К тому времени, при том что действие в его картинах было, как всегда, на высоте, он пришел к тому, что в них стали появляться элементы сценария, и хотя «человеческий интерес» не устраивал всех критиков, даже язвительный Мордаунт Холл из «Нью-Йорк тайме» нашел кинофильм «бесспорно волнующим». Целую неделю Рифеншталь ежедневно приходила на сеанс, и все равно образы Фанка не увядали в ее глазах. Для нее было ясно как божий день: ей нужно в горы! И вот несколько недель спустя она вместе со своим младшим братом Хайнцем отправилась в месячную турпоездку по Доломитовым Альпам. Увиденное превзошло все ее ожидания:

«Красные горные леса, возносящиеся от зеленых лугов к голубым небесам, ослепительные, радужные, словно крылья бабочек, маленькие озера, сияющие среди темных затаившихся елей, стройные светло-зеленые лиственницы, тихо покачивающиеся на ветру, — весь этот зачарованный пейзаж

вернул меня в давно забытый мир волшебных сказок детства».

Приветствуя горы как своих старых друзей, она чувствовала с некоей, по ее собственным словам, мистической уверенностью, что отныне они навсегда вошли в ее жизнь. К ее радости, к концу «волшебной прогулки» в гостинице на озере Каро, где она остановилась, объявили о киновечере с просмотром все той же картины «Гора судьбы», представлять которую будет игравший в ней Луис Тренкер — звезда экрана. Неужели это перст судьбы?

Отличавшийся самобытной суровой красотой Луис Тренкер разменял четвертый десяток, когда ему досталась роль в этой картине — первая в его жизни игровая роль. Тренкер происходил из «спорной территории» — Южного Тироля; отец его был художником и резчиком по дереву. В отроческие годы его посылали в Доломитовые Альпы пасти стадо из трех десятков овец и нескольких коз — вот с каких пор он полюбил горы! Призванный в годы Первой мировой войны в австрийскую армию, он оборонял горные редуты на Альпийском фронте, а затем стал горным инструктором, в подчинении у него был батальон горных проводников. Вот тогда-то он и пришел к мысли об абсурдности всего происходящего: это ужасно стрелять в молодых итальянцев, которые были его друзьями в детстве. Оттого-то он и не одобрял крайности национализма, хотя обвинения как раз в этом последнем посыпались на него после следующей войны.

Когда в 1918 году наконец отгремели залпы, сильно изменившийся Тренкер возвратился в свой родной Греднерталь (ныне Валь-Гардена). Но, как выяснилось, много ремеслом гида не заработаешь: слишком мало туристов приезжали в те годы в Альпы. Тогда он попробовал себя в роли лесоторговца и международного коммерсанта, а в 1920 году возобновил свои прерванные занятия архитектурой в Граце. По некоторым данным[6], он уже в этом году снимался в первой картине Фанка — пока еще в роли безымянного лыжника-статиста, и вот тогда-то Фанк обратил внимание на его атлетичность и внешнюю грубость, что натолкнуло его на мысль о дальнейших проектах. Но любопытно, что ни Тренкер, ни Фанк нигде не упоминают об этом раннем знакомстве. Впоследствии Тренкер утверждал, что своим приходом в «горные фильмы» он обязан тому промозглому дню 1923 года в Граце, когда он зашел в кино — в том числе и затем, чтобы просто переждать дождь. Шла картина Фанка «В борьбе с горами».

Порог синематографа Тренкер переступал со скептицизмом; но, по его собственным словам, то, что он увидел, было миром его мечты: «Серебряные снежные шапки Валлиса[7], сверкающие скалы льда, и ослепляющая на солнце вершина. На душе у меня

стало светлее, и меня переполняло чувство невыразимой радости и возбуждения, возраставшее с каждым кадром».

Тренкер тут же связался с Фанком, предложив ему Доломитовые Альпы Южного Тироля в качестве идеальной сцены для съемок его следующего фильма. Еще бы: впечатляющая гора Джулия ди Брента может послужить отличным фоном, а сам продюсер сможет рассчитывать на него как на ассистента, коль захочет. Фанк отнесся к предложению настороженно: он был человеком весьма самодостаточным и не спешил связывать себя с кем-нибудь другим, который к тому же мог оказаться слишком своенравным. Он тут же написал резкий ответ, что, мол, в Доломитовых Альпах мало снега, а глетчеров нет вообще. Однако позже, случайно встретившись с Тренкером в Больцано, Фанк пригласил его участвовать в своем следующем проекте в качестве ассистента. Под руководством Фанка Тренкер быстро всему научился и со временем взял на себя и руководящие функции, когда актер, приглашенный на одну из ролей, нашел здешнюю жизнь для себя трудной. «Гора судьбы» открыла молодому тирольцу дорогу в кинематограф, благодаря которому он стал популярной публичной персоной и оставался таковою до самой своей смерти в 1990-м, 97 лет от роду.

Когда тем летом 1924 года Лени Рифеншталь представилась Луису Тренкеру на презентации фильма в гостинице на озере Каро, вся ее нервозность мигом улетучилась прочь. Она так и заявила Тренкеру: хочу с вами работать, так замолвите за меня слово перед д-ром Фанком! Тренкер только рассмеялся: не много ли самомнения у этой дамочки? Да, она привлекательна, этого у нее не отнимешь, но ведь она — городская барышня, да еще хромает! Суть отповеди, которую он обрушил на нее, сводилась к следующему: ей следует отправляться восвояси и выкинуть дурь из головы. Горы — это не для женщин, и уж тем более — таких, как она. Раздраженная Лени прямо заявила своему собеседнику, что способна воплотить все, что задумала, — он может в этом не сомневаться. Пусть она пока не умеет лазить по горам, так научится! Он еще увидит это.

В своем интервью для телефильма «Прекрасная и ужасная жизнь Лени Рифеншталь», вышедшего в 1993 году, Тренкер, рассказывая о той первой встрече, уверял, будто поведал Фанку об удивительной многообещающей артистке, которая хочет воссиять в его следующей картине. Сама же Лени вспоминала, как она, узнав о том, что д-р Фанк в Берлине, позвонила ему и предложила встретиться для разговора о его новом проекте. Знает ли он кондитерскую Румпельмайера на Курфюрстендам[8]? Прекрасно! Она придет туда к нему на встречу.

Когда она явилась, народу в кафе было полно, но ее глаз мигом выхватил довольно скромного с виду коренастого мужчину с редеющей шевелюрой. Находившийся на середине своего четвертого десятка Фанк был всего только на пару лет старше Тренкера, но нашей героине он показался зрелым, умудренным мужем. Она мягко опустилась в пустое кресло напротив него, представилась и, как потом вспоминала, с места в карьер с колотящимся сердцем принялась рассказывать ему в своем неподражаемом стиле — на одном дыхании, — сколько красоты открыл ей доктор своей картиной, какою она показалась ей свежей и как невозможно отделаться от ее воздействия.

«Я все говорила и говорила, а д-р Фанк сидел в молчании, держа свою чашку».

Невозможно сейчас сказать, какое впечатление произвел на него кипучий энтузиазм Лени. Он едва ли проронил хоть слово в продолжении всего ее длительного монолога, спросил только, чем она зарабатывает на жизнь. Было ясно, что он мало интересуется театром, а о ней как о танцовщице и слыхом не слыхивал. Лени обещала прислать ему свои снимки и газетные вырезки.

И на том все кончилось. Она вышла из кафе на Курфюрстендам с чувством, будто ей подрезали крылья. То, ради чего она приходила, осталось нерешенным — она даже не успела поведать Фанку о своем неистребимом желании играть в его следующей постановке. Словно некая гигантская рука дотянулась до нее, стоявшей у райских врат, и швырнула обратно на грешную землю, ставшую такой тусклой и пустой… Да и вообще, была ли у нее эта встреча с д-ром Фанком? Он не вымолвил ей ни слова утешения — и все же, все же…

Все же в ней поселилось чувство, что ею предпринят решительный шаг, что она дала шанс своей судьбе. «И вдруг неожиданно словно вулкан взорвался в моей груди: я почувствовала прилив решительности, давший мне веру в надежное будущее. Эта мысль переполнила мое сердце».

В одном она могла быть твердо уверена: если чему суждено было случиться, она должна быть к этому готова. Нужно было как-то унять кинжальную боль в тыльной стороне колена. Дотоле она месяц колебалась, ложиться ли на операцию, — теперь же ею овладело безумное нетерпение. Войдя в первую же телефонную будку, она позвонила хирургу. И снова мы убеждаемся в степени охватившей ее решимости: «слезами и мольбами» она уломала врача сделать ей рентген в тот же вечер, и, когда снимки выявили хрящевую опухоль размером с грецкий орех, она снова ударилась в слезы и вытянула у доктора обещание прооперировать ее на

следующее же утро.

«Придется как минимум десять недель провести в гипсе, — предупредил врач, — и все равно гарантировать благоприятный исход не могу». Что убеждать Лени Рифеншталь! Для нее это был единственный путь к новой жизни, на которую она нацелила свое сердце. Не сообщив ни родителям, ни друзьям, на что она идет, она опустила в ящик письмо со своими газетными вырезками в адрес д-ра Фанка — и в ту же ночь легла в клинику. В восемь утра она была уже под наркозом. Впоследствии она любила рассказывать, что, когда она погружалась в бессознательное состояние, пред нею встала гора судьбы Джулия, пронзавшая светящиеся облака…

3
ОТЕЦ ГОРНЫХ ФИЛЬМОВ

По-видимому, Арнольд Фанк был из порода игроков в покер. Если Рифеншталь ни о чем не могла догадаться по выражению его лица, то это вовсе не значит, что он остался нечувствительным к ее чарам. Напротив, трепетное юное существо, которое явилось к нему как гром среди ясного неба, повергло его в полное замешательство. Каким бы скромным и молчаливым он ни был с виду, он, подобно Тренкеру и самой Лени Рифеншталь, жил своими страстями, а страсти его были страстями фанатика. Одинокое болезненное детство увело его в мечтания и книги, побудив его составить собственное суждение о том, чего можно добиться от жизни. Он не признавал ни полумер, ни возможности поражения.

Фанк родился в местечке Франкенталь близ Маннгейма в долине Рейна. Там он и провел почти все детство — с двух до девяти лет, прикованный к постели хронической астмой. И всякий раз, когда ему становилось чуть лучше, ему приходилось заново учиться ходить. Отчаявшиеся родители повезли его в Давос — и, представьте, горный воздух сотворил чудо! За четыре года, проведенных на этом альпийском курорте, он не болел и дня. Более того — из мальчика, который и порог-то своего дома едва ли когда-нибудь переступал, он превратился в отрока, который жадно впитывал в себя мир природы. Горы стали для него всем. На занятиях в школе единственным предметом, привлекавшим его внимание, было природоведение; кроме того, в нем зародилась страсть к фотографии, которая ничуть не увяла к тому времени, когда он стал читать лекции по геологии в Цюрихском университете — кстати, заметим, это было как раз в ту пору, когда в этом городе жил Ленин.

Каждый свободный час Фанк посвящал походам в горы с фотоаппаратом. Порою на него накатывало чувство вины за то, что столько времени тратится на эти занятия, но попытки «взяться за ум» оказывались бесплодными. Он продолжал приобретать и конструировать новые фотоаппараты. Бег на лыжах открыл ему царство высоких гор и сделался еще одною его пожизненною страстью. В 1909 году походы на лыжах по Альпийским горам были еще в новинку, и, пробегая по глетчеру, вам редко случалось пересекать чью-нибудь чужую лыжню. В сопровождении своего швейцарского друга Фанк промчался на лыжах сперва по бернским землям, а потом и через всю

Швейцарию с востока на запад — от Бернины до Ароллы, преодолев дюжину высоких перевалов и помечая на своем пути все пики, вознесшиеся на высоту более четырех тысяч метров. Затем пара отважных путешественников поставила себе целью покорить все швейцарские вершины от 3500 до 4000 метров высотою, куда можно было реально забраться на лыжах, и уже были близки к осуществлению своей мечты, но тут вмешалась Первая мировая война. Но все равно они успели покорить на лыжах больше главных вершин, чем, пожалуй, любой из их современников, и в памяти Фанка этот предвоенный год навсегда остался как самый триумфальный в жизни.

Летние восхождения Фанк совершал с тем же энтузиазмом и, желая похвастаться приключениями перед другими, демонстрировал свои снимки с помощью «волшебного фонаря». Но только когда он с одним из своих приятелей — Хансом Роде — был приглашен в качестве консультанта для предполагавшегося лыжного восхождения на Монте-Роза, он логически пришел к тому, чтобы заняться киносъемками. Для участия в этом проекте был приглашен профессиональный оператор Зепп Алльгайер, который оказался к тому же превосходным лыжником; снятый в результате их совместной работы фильм был хоть и недлинным, но для своего времени превосходным. Между прочим, это был первый случай, когда Фанк сталкивался с кинематографом — до этого он не бывал в кино даже в качестве зрителя! — но, посмотрев фильм, тут же понял, как можно улучшить лыжную технику. Как только ему удастся освободиться от учебных занятий, он тут же займется съемкой собственного фильма о катании на лыжах в горах, передав всю поэзию бега на лыжах на фоне величия Альп.

Но миновало еще несколько лет и мировая война, прежде чем настал этот момент. Но даже когда осенью 1918 года эта буря утихла, продолжала бушевать другая — инфляция; он ломал голову: сколько же денег ему понадобится, чтобы осуществить свой проект. Или хотя бы чтобы приобрести собственную кинокамеру. Искать бескорыстного кредитора ему не пришлось — прозанимавшись год торговлей старинными персидскими коврами, он скопил 9 тыс. швейцарских франков, не подверженных инфляции. К концу 1919 года Фанк приобрел небольшую эрне-манновскую камеру и 3000 метров обрезков кинопленки, оставшихся от съемок других кинолент; он бережно хранил эту пленку в 120-метровых роликах в темной комнате. Запасясь оборудованием и расходными материалами, он возвратился в родительский дом во Фрейбурге и занялся комплектованием команды. Первым был приглашен Зепп

Альгайер (к тому времени завоевавший титул чемпиона Шварцвальда по лыжам); судя по всему, в его обязанности входило преподать Фанку краткий курс киносъемки; но Фанк, обладавший врожденным внутренним взглядом, чувствовал, что сам мог бы кое-чему научить Аллыгайера. В качестве «звезд» были приглашены д-р Баадер — в то время лучший лыжник Германии — и еще один чемпион, д-р Виллингер. «Итак, мы — три лыжных кудесника — начали воплощение моей многолетней мечты».

В течение нескольких недель работы в Фельдбер-ге Аллыгейер и Фанк чередовали камеру и лыжи. Первые же опыты показали, что и тот и другой запечатлели умопомрачительные пейзажи в свежей, оригинальной манере, а вот сцены бега на лыжах разочаровали их. Отдельные сцены плохо поддавались монтажу и в большинстве своем были сами по себе «безобразны». За исключением д-ра Баадера, никто из них не выдержал испытания самого беспристрастного судьи — кинокамеры с замедленной съемкой. У него одного были «такие гармоничные движения и такое мастерское владение лыжами, что наблюдать за ним было одно наслаждение».

Были приглашены на пробы еще несколько знаменитых лыжников, но ни один из них не мог сравниться с Баадером, а одного Баадера для фильма было недостаточно. Тут Фанк заметил, что все толкуют об одном молодом спортсмене из Арльберга, и тут же послал ему телеграмму. Два дня спустя Ханнес Шнейдер присоединился к маленькой команде на горе Кройцек близ Гармиша, и съемки начались заново.

Стоя на скале и руководя съемками, Фанк точно знал, чего хотел. Каждая сцена для Шнейдера и Аллыгейера была расписана, и Шнейдер пускался в бег снова и снова, причем всякий раз по непроторенной снежной целине, пока Фанк не оказывался удовлетворенным. И каждая из сцен была само совершенство: Фанк не отказывался ни от чего, что вело к созданию безупречной композиции, характеризовавшей его пейзажную фотографию. В первый раз зритель мог увидеть с экрана, что такое лыжный спорт и каким мастерством обладает этот юный Ханнес Шнейдер, на целое десятилетие обогнавший своих современников:

«Каждое из его движений было исполнено такого совершенства, что даже я, постоянно востря глаз, не мог до конца постичь послушную силу и красоту его гибкого, качающегося тела на скользящих полозьях. Каждый раз, когда мне требовалось заснять поворот для последующего монтажа, он исполнял его, отклоняясь от задуманного мною разве что на волос. Одиннадцать лет спустя, снимая мой последний большой фильм о лыжниках «Белое безумие», я включил в него бешеный спуск

наперегонки с холма с участием 40 лучших бегунов по пересеченной местности. И хотя более молодые лыжники без труда обошли чуть постаревшего к тому времени Ханнеса Шнейдера, и все же в позировании перед камерой сравниться с ним было некому. Не будь Ханнеса Шнейдера, все мои ноу-хау, все мое сконцентрированное умение видеть и запечатлевать на кинопленке движения, весь наш общий энтузиазм по поводу проекта оказались бы в итоге ни к чему. Другими словами, картина «Чудо бега на лыжах» никогда не была бы снята и никогда не оказала бы своего магического воздействия на столько миллионов людей», — писал впоследствии Фанк.

Тем не менее еще оставались проблемы, которые нужно было преодолеть. Перед Фанком замаячила угроза недуга, именуемого «денежной чахоткой», — кинокамера, дававшая возможность замедленной съемки, пробила колоссальную брешь в его бюджете, поглотив большую часть с таким трудом накопленных швейцарских франков. Впоследствии он признавался, что ее покупка объяснялась скорее юношеской запальчивостью и желанием пофорсить, нежели насущной необходимостью. Даже студия УФА (Универсум-Фильм-АГ) не обладала такой роскошью: просто арендовала камеру у Эрнеманна. Но сердце Фанка загорелось неуемной жаждой приобрести дорогостоящую игрушку еще во время Первой мировой войны, когда ему поручили изучать проникающую силу снаряда, пронзающего броневой лист. «Вид снаряда, медленно летящего по воздуху и затем неторопливо пробивающего себе путь сквозь лист брони, произвел на меня фантастическое впечатление, — признавался Фанк. — Это было нечто дотоле невиданное человеческими глазами. Теперь вообразите, что тем же путем можно замедлить молниеносные движения лыжника — и в первую очередь прыгуна на лыжах, — едва уловимые обычным зрением».

Ситуацию спас д-р Тауэрн, который, на условиях сотрудничества, предложил инвестировать средства в проект Фанка. Так весною 1920 года родилась на свет первая Фрейбургская корпорация горных и спортивных фильмов, и можно было продолжать снимать. Но прошло немного времени, и члены маленькой компании снова оказались в Кройцеке без гроша в кармане. А тут еще, как на грех, испортилась погода, и им ничего не оставалось, как давать уроки ходьбы на лыжах, чтобы подзалатать прорехи в бюджете. И тут им снова подфартило. Один из их клиентов, франкфуртский оптовый торговец провиантом, был настолько рад, что научился шагу под названием «двойной Кристи», что, расщедрившись, отвалил молодцам за науку сто кило рису и столько же томатной пасты.

Теперь команда, обеспеченная простейшей едой, засела в приюте «Конкордия» среди высоких глетчеров, пока не досняла нужный материал о горах.

Почти полгода они провели на лыжах, работая на голом энтузиазме — вопросов о жалованье никто в эти дни и не задавал. Они стоически, чтобы не сказать мученически выдерживали однообразную диету, приводившую к расстройству желудка; довелось им пережить и нечто похлеще, а именно вспышку кори. В последний день съемок, когда Ханнесу Шнейдеру надлежало совершить впечатляющий спуск с вершины горы Юнгфрау, он тоже проснулся утром в жару. И все-таки стал на лыжи и пошел намеченным маршрутом; яркое солнце слепило ему слабеющие глаза. К концу дня, казавшегося бесконечным, температура у него опустилась до нормальной, и с той поры он, убежденный, что корь у него просто вышла с потом, лечил любую хворь, обкладываясь грелками и заворачиваясь в одеяла — хорошенько пропотеть, с его точки зрения, было лучшим лекарством от всех болезней.

Ну, пора браться за монтаж! Фанк купил в кредит новейший проекционный аппарат и засел в матушкиной кухне, проецируя изображение на выбеленную стену. Монтажных столов в ту пору еще не существовало, и Фанку самому пришлось изобретать и придумывать, как работать. Методом проб и ошибок он научился-таки разрезать и склеивать отснятое, хотя поначалу сидел в отупении перед двумя тысячами маленьких роликов пленки, не зная, как ко всему этому подступаться. «Каждый из этих запечатлел чудесную сцену, — говорил он, — но как скомпоновать все это в гармоничное единство?»

Маленькая эпопея д-ра Тауэрна о восхождении на Монте-Розу по-прежнему оставалась единственной кинокартиной, которую посмотрел Фанк. Ну а что делают другие режиссеры? Пора, пора ехать в Берлин, где немало больших синематографов, и попасть на какой-нибудь важный просмотр. Историки кино теряются в догадках, как могла бы сложиться карьера Фанка, если бы судьба занесла его, скажем, на картину Д.В. Гриффита «Нетерпимость». Однако первым, что увидел Фанк, была дорогостоящая костюмированная драма Эрнста Любича «Мадам Дю-барри» с участием звезды Полы Негри — по-своему монументальная картина, но совсем не похожая на то, что задумал Фанк.

«Там была настоящая драматическая фабула, как в театре, а в моем фильме ничего не происходит, кроме того, что четверо лыжников (правда, иногда их число внезапно возрастает до пяти, но, к счастью, никто этого не заметил) забираются на вершину Юнгфрау, а затем спускаются вниз.

Более того, в той картине были заняты настоящие актеры, тогда как меня интересовали только красивые телодвижения моих героев; я ни разу не обращался к мимике их лиц».

…Оглядываясь назад тридцать с лишком лет спустя, Фанк оставался убежденным, что его полная наивность имела свои преимущества. Она привела его раньше многих других к пониманию, что в кинематографе — в противоположность театру — эмоции могут быть равным образом выражены языком как телодвижений, так и мимики лица. До него также дошло, что жесты и выражения не должны быть преувеличенными, как обыкновенно принято на театральной сцене, но простыми и естественными. Ну а почему бы эта повседневная простота не могла быть достигнута неискушенными актерами? Он признавал, что после первого похода в кино с ним чуть было не случился нервный срыв — так он переживал отсутствие фабулы в своем фильме! Но, слава богу, ничего этого не случилось. Когда он вернулся к своему фильму, то нашел чудесным уже само то, как четверо лыжников поднимались сквозь густые заснеженные леса, сквозь гигантские глыбы льда, сквозь моря облаков, стремясь к вершине, а затем спускались, играючи делая поворот за поворотом в снежной пыли — сперва сквозь лабиринт расселин, затем — по длинным ровным склонам и, наконец, снова через волшебный мир заснеженного леса в долину». Не будут ли так же восхищены и зрители, когда увидят что-то подобное — хотя бы раз в жизни?

Посвятив эту неделю просмотру фильмов (а есть ли другой такой случай, когда человек сперва создает, самоучкой, собственную киноленту и лишь затем впервые в жизни приходит в кино?), Фанк учился, как нужно сочетать отдельные эпизоды для получения волнующего темпа с кульминацией в последнем акте, после которой спад напряжения знаменует собой финал. Вооруженный этим упрощенным базисным законом, хоть и приложимым к фильму другого типа, он отправился домой и сконструировал для своего фильма простую схему действия. К концу лета фильм «Чудо бега на лыжах» был готов.

Доктор Фанк — теперь в большей степени кинорежиссер, чем специалист по геологии, — упаковал шесть бобин со своим кинофильмом и, уверенный в успехе, повез в Берлин: покупатели, налетайте! Однако всемогущие распространители кинопродукции — «Деулиг», УФА, «Декла» — только качали головами: да разве ж выдержит зритель полтора часа показа на экране одного только бега на лыжах?! Ведь ничего же не происходит, кроме того, что они бегут сперва вверх, потом вниз. Но Фанка это не обескуражило. Так-то так… Но ведь публика и дольше

просиживала на показах диапозитивов… Разве кино не более волнительно, чем «волшебный фонарь»? Да и зачем новейшему кинопроектору пылиться в матушкиной кухне? Устроим-ка кинопоказы сами! И Фанк решил, призаняв еще деньжат, снимать залы для показа своей картины.

Премьера состоялась в родном городе Фанка Фрейбурге, где публика аплодировала после каждой сцены в течение всего сеанса. «Восторгам не было конца!» — торжествовал он, удовлетворенный сверх всяких ожиданий. Он ведь ни разу не слышал, чтобы кто-нибудь аплодировал во время сеансов в больших берлинских синематографах. Но ведь даже ему было ясно, что это «проба пера», если так можно сказать о киноленте. Так почему же ее приняли с таким энтузиазмом? Может быть, только потому, что участвовали парни с соседней улицы?

«Ответ на этот вопрос мы получили, когда повезли этот фильм в турне по городам, — писал Фанк, — завершив в Берлине, где нас никто не знал и где среди публики едва ли находилась хоть горстка лыжников. И все-таки фильм прошел с успехом! И этот успех возрастал как снежный ком от года к году с каждым моим новым фильмом о горах и лыжном спорте. И мне стало понятно почему: запертому в каменных джунглях горожанину мечталось хоть бы о лучике искрящегося на горном снегу солнца, хоть о глотке горного воздуха, да и вообще вырваться хоть ненадолго на природу, с которой он, как правило, подолгу в разлуке!»

Очевидно, по своему мироощущению Фанк был идеалистом и романтиком, но это не мешало ему быть реалистом по своей дальновидности. Драматический эффект этой первой экспериментальной работы и последующих горных фильмов явился следствием его преданности натурной съемке и высочайшего мастерства в работе с кинокамерой. В то время как большинство кинематографистов работали в тщательно сконструированных павильонах с пейзажами, написанными на листах картона, Фанк волок за собою на санях вверх к ледникам оборудование общим весом в двести пятьдесят кило — пусть зрители увидят настоящую природу, а не намалеванную кистью на картоне! При этом он был едва ли не первым, кто использовал в своей работе ускоренную и замедленную съемку. Многоуважаемый киновед и кинокритик Х. Волленберг, анализируя творческий вклад Фанка в немецкий кинематограф, отмечал, что горные фильмы вознесли кинокамеру к самым вершинам — радость артистического открытия принесла на киноэкран красоту и драму реального мира. Даже не имея никакой сюжетной линии. «Радость бега на лыжах» содержала

«больше драматической силы, чем могла бы содержать любая выдуманная история. Это была драма, в которой участвовали природа и человеческое мужество… Она возбудила в публике самое большое волнение, какое только было возможно».

Год спустя, в 1921 году, Фанк снял новую картину — «Борьба с горой». Но это была картина скорее об альпинизме, чем о лыжах: в ней Ханнес Шнейдер сопровождает юную леди в ее первый альпийский поход. Затем последовали волнующие ленты «Охота на лисиц в Ангадене» и «Гора судьбы». Год от года Фанк шел в гору! Одновременно он собрал вокруг себя команду наилучших натурных фотомастеров; впоследствии они стали известны под названием «Фрейбургской школы». Он был твердо убежден, что преданностью, исходящей от благодарной публики, он обязан подлинной красоте и правдивости: «А именно — природе, и более того — природе, увиденной взглядом, опьяненным от ее красоты».

Но любопытно, что сами-то страстные лыжники и альпинисты-профессионалы косо смотрели на новый жанр. Больше даже, как раз из среды «больных» горами и вышли самые закоренелые недоброжелатели. Очевидно, они попросту ревновали, что любители проникли в ту священную область, которую они привыкли считать своей территорией, опасались наплыва чужаков.

* * *

Лени Рифеншталь приходила в себя после операции в берлинской клинике, когда на четвертый день сестра милосердия огорошила ее известием, что к ней пожаловал гость.

— Но ведь никто не знает, что я здесь! — сказала она.

Тут вошел Арнольд Фанк и положил на ее постель сверток.

— Я вам кое-что принес, — смущенно сказал он. Это был сценарий нового фильма, на титульном

листе которого было выведено: «Священная гора». Написано для танцовщицы Лени Рифеншталь».

…В своей первой книге, посвященной д-ру Фанку, Лени Рифеншталь признавалась, что в тот момент была бессильна выразить словами все то, что чувствовала. Ее переполняла бурная радость, что ее самое сокровенное желание сбылось, да еще так быстро — и с трудом сдерживала слезы, прикованная к постели, она была еще так слаба! А что, если лечение вообще кончится неудачей? Даже подумать страшно!

Три мучительных месяца она пролежала в госпитале с

загипсованной ногой, думая-гадая, будет ее колено сгибаться или нет. По ее словам, Фанк, абсолютно уверенный в благополучном исходе, приходил к ней в палату каждый день и проговаривал с нею сцену за сценой предполагаемого фильма. Ее бой-френд — теннисист Отто Фройтцхайм — засыпал ее любовными письмами и цветами; но до Лени дошел слушок, будто он крутит амуры со своей приятельницей по теннисному корту, и, воспользовавшись ситуацией, Рифеншталь разорвала помолвку.

Но вот наконец настал день, когда сняли гипс и выздоравливающей разрешили встать. Слава богу, все прошло удачно! Колено сгибалось, как ему и положено, и вскоре Лени была активна, как и прежде, и возобновила свои занятия танцем. Как раз перед Рождеством она явилась к Фанку на кинопробы — еще один барьер, который требовалось преодолеть.

Во-первых, ей не потребуется весь этот сценический грим, строго сказал Фанк, едва она переступила порог его фрейбургской студии. Это вам не танцевальное выступление: ему нужен был естественный облик артистки, а не внешний блеск: этот последний сделает сама кинокамера. Однако же первые отснятые кадры привели Лени в ужас, едва она увидела их. Кто это странное безликое существо, которое явилось перед нею на белом полотнище? Она едва могла узнать себя и чувствовала, что это знаменует собой конец всего. Но доктора Фанка это не смутило. Он обещал Лени, что постановка камеры под разными углами и различное освещение быстро поставят все на свои места. Так оно и вышло. Лени получила свой первый урок техники съемки, и, как всегда, она жадно впитывала в себя знания.

К этому времени ей стало ясно, что чувства, которые испытывает к ней доктор Фанк, не такие уж отеческие, как она могла бы того пожелать. Да, признается Лени, он ей нравился — но это был не тот мужчина, чтобы разделить с ним постель. Она была с ним в дружеских отношениях, но сохраняла твердую дистанцию: работа в ее различных аспектах — это одно, а личная жизнь — совсем другое, прошу не забывать! Фанк был человеком образованным — настоящим savant[9]; на Лени производили глубокое впечатление его гибкая эрудиция и знание современного искусства, равно как и его профессиональный талант. Да, у него можно и должно будет много чему поучиться! Конечно, благодаря силе собственной личности Лени Рифеншталь осталась бы в числе самых ярких представителей своего поколения вне зависимости от того, какой бы области деятельности она посвятила себя, и уж тем более — встретила бы она на своем пути д-ра Фанка или нет. Но факт остается фактом: он заложил в ней

основы ее зрелого менталитета, и можно сказать с уверенностью, что, не встреть она на своем пути Фанка, ее карьера пошла бы по совершенно другому пути.

К концу 1924 года контракт был благополучно подписан. Лени предназначалось 20 тысяч марок за ведущую женскую роль; ну а главная мужская предназначалась Тренкеру, который к тому времени как будто примирился с идеей. Съемки должны были начаться в Швейцарии аккурат после Нового года и продолжаться примерно три месяца. Такое щедрое вознаграждение стало возможным благодаря тому, что Фанку удалось убедить УФА, что горный фильм прописанным сценарием будет иметь коммерческий успех. Студия согласилась поддержать проект солидной суммой в 300 тысяч марок. Но даже при этом ничто не могло убедить Фанка работать в огромном студийном комплексе УФА близ Берлина. Все, что ему хотелось, так это удрать в горы с собранной им маленькой командой. И то сказать, в глубине души он по-прежнему не преодолел в себе комплекс чужака в кинематографии…

Перед съемками как раз оставалось достаточно времени, чтобы Лени выучилась ходить на лыжах. Лени и здесь не хотела ударить лицом в грязь (точнее, в снег) — при том что по условиям контракта она приглашалась в первую очередь как танцовщица. Ни слова не говоря Фанку, она помчалась в Доломитовые Альпы, где Луис Тренкер в компании с еще одним кинооператором, заслужившим доверие Фанка — Хансом Шнеебергером, — работал над некоторыми предварительными лыжными сценами. За свои ловкие забавные акробатические прыжки на лыжах Шнеебергер стяжал у всех прозвище Снежной блохи. Оба мужчины только рады были, на время отложив работу с кинокамерой, давать Лени уроки лыжного спорта, и все отправились к перевалу Фаль-царего.

Предвкушая, как удивлен будет д-р Фанк ее ловкими фигурами на лыжах, Лени с радостью летела вниз под горку. Ничего, что она не раз плюхалась лицом в снег — это только подзадоривало ее как ничто другое! Кто бы мог подумать, что спуск с горы так щекочет нервы! Пренебрегая любой опасностью, она готова освоить любой спуск, пусть даже самый крутой, и, хотя оба наставника расшибались в лепешку, чтобы умерить ее пыл, ничто не могло удержать ее.

«О, какое это было торжество — лететь с холма на лыжах! — писала Лени Рифеншталь. — …И вдруг, когда я находилась на пике наслаждения, случилось несчастье. Кончик моей левой лыжи застрял в снегу, лыжа повернулась, и я полетела кубарем. Лодыжку мою пронзила острая боль, Тренкер и Шнеебергер почти

мгновенно оказались рядом, протягивая руку помощи, но я попросту не могла наступать на ногу. Сомнения не было: я сломала лодыжку».

Все трое со страхом взирали друг на друга. Первая мысль: а как же фильм? Что скажет Фанк, когда узнает?!

Солнце клонилось к закату. Тренкер помчался в Кортину за санями, а Шнеебергер, в наступающей тьме, взвалил пострадавшую себе на спину и пустился в длинный многотрудный путь в долину, чтобы выиграть время и ускорить помощь. Дул резкий, пронизывающий ветер, свистя вдоль склонов и кружа поземкой. Сгибаясь под ношей, Шнеебергер спотыкался, поскальзывался на насте, и тогда оба летели в снег головами вперед. В конце концов они не смогли дальше двигаться, сели на корточки на лыжах, ожидая возвращения Тренкера. Морозило, но холод никак не мог унять боль в ноге у Лени.

На следующий день, когда нога бедняги снова была закатана в гипс, все трое отправились на вокзал, а оттуда на поезде — в Швейцарию, к Фанку. Ни одному из них не хватило мужества позвонить ему и сказать, что случилось…

* * *

Впоследствии Арнольду задавали вопрос, как он сумел практически за одну ночь написать сценарий фильма для танцовщицы, о которой он ничего не знал, да еще на сюжет, который был ему в новинку, он отвечал: «В первую очередь я был заинтригован блестящими рецензиями, которые печатались о ней.

И вот вопрос, от которого я не мог удержаться: что случится, если свести это существо, одержимое танцем, с мужчиной, одержимым горами?

Весьма возможно, что страсть потянет их друг к другу, но до какой стадии это дойдет? Скорее всего кончится разрывом, ведь их два мира — как два разных полюса. Это подало мне идею написать «Священную гору», конкретно имея в виду увлеченную жизнью Лени Рифеншталь и типичного горца вроде Луиса Тренкера».

Мысль Фанка оказалась пророческой: трагедия развернулась почти сразу, как он пригласил обоих в Оренбург. «После того как мы отобедали у меня дома, я отправился в библиотеку, чтобы взять нужную мне книгу. Возвращаюсь, и что же? Вижу Лени в углу моей красной барочной софы, а пред нею на коленях — Луис Тренкер».

«Акт первый», — подумал Фанк и благоразумно ретировался.

Не так рассказывает эту историю Лени Рифеншталь. По ее словам, Фанк, застав ее с Тренкеном в страстном объятии, побледнел точно мел, а затем, рыдая, закрыл лицо ладонями; после этого он выбежал из дому и бросился в маленькую речку. Вытащив несчастного доктора из воды, его в лихорадке и бреду повезли во фрейбургский госпиталь, откуда отпустили лишь утром. На следующий день уже Лени, стремясь предотвратить «брутальный кулачный бой» между кавалерами, стала угрожать самоубийством: вспрыгнула на подоконник, делая вид, что хочет сигануть вниз. Кавалеры отступили друг от друга; Тренкер помог Лени спуститься обратно в комнату, и все трое разошлись, так и не разрядив зловещую атмосферу. Когда Лени вернулась в Берлин, то ей не требовалось магического зеркала, чтобы понять, что, когда начнутся съемки, атмосфера угрожает быть весьма напряженной.

Что касается Фанка, то он отправился в Ленцер-хайде для наблюдения за постройкой на льду замерзшего озера фантастического ледяного городка с дворцами 50 футов высотой; он замыслил сцену, в которой двое влюбленных опускаются в глубокую пещеру с мерцающими сосульками. Воображению Фанка было под силу измыслить такое самостоятельно, но избыток пышности наводит на мысль, что он таки пошел на уступку кинематографической искусственности. Возможно, к этому его склонила студия УФА, пожелавшая видеть в его работе больше визуального блеска, тем более что он хотел акцентировать внимание на любовной истории. Ибо, даже если бы он чудесным образом не встретил Лени Рифеншталь, то наверняка — коль он и дальше собирался работать в жанре «горного фильма» — согласился бы с женским присутствием в своей по преимуществу мужской империи. Рифеншталь оказалась на нужном месте в самый подходящий момент. Правда, уже начальные события показали, что в ее присутствии о понятии «тишь да гладь» можно смела позабыть, но работа зашла слишком далеко, чтобы повернуть все вспять. И то сказать, у застенчивого д-ра Фанка душа не лежала к тому, чтобы разыскивать новых кандидаток на роль и проводить кинопробы. Пусть Рифеншталь остается! В конце концов, логично было предвидеть, что она так потянется к Тренкеру! Теперь ему остается только жить с этим. Кто знает, может, со временем эта маленькая ведьмочка обратит на него свой взор так же, как он положил на нее глаз. Он не утратил в себе этой надежды.

…Когда отважная троица с виноватыми лицами высадилась на перрон, то при виде Лени с вновь загипсованной ногой Фанк наверняка почувствовал искушение все-таки поискать ей замену…

Но если б знал он, что это — только начало череды несчастий, которые обрушатся на него! Злой рок преследовал «Священную гору» — в первую же неделю Нового года Ханнес Шнейдер, которому вновь отводилась роль лыжника, наткнулся на коварно скрытую глыбу льда, «удостоившись» перелома ребер и бедер в четырех местах. Целую неделю состояние бедолаги было критическим, потом его выхаживали еще шесть месяцев… Другая из звезд-мужчин, племянник Фанка Эрнст Петерсон, исполняя перед кинокамерой «головокружительный спуск с холма», на всем ходу наскочил на скалу — по словам Лени Рифеншталь, его подбросило на высоту 50 футов, и при падении он порвал сухожилие на ноге. Шнеебергер тоже сломал ребро при падении — но то ли это случилось во время лыжных гонок, то ли он просто свалился с обрыва… В довершение всего изменилась погода, и дорогостоящие ледяные сооружения растаяли без следа.

4
К ВЕРШИНАМ УСТРЕМЯСЬ

«Итак, наш киносъемочный лагерь постепенно превратился в полевой госпиталь с отчаявшимся д-ром Фанком во главе», — вспоминала Лени. УФА также заартачилась, грозя отказаться от участия в проекте, но никто из команды не верил, что фильм обречен. Рифеншталь делала все, чтобы поддержать у товарищей бодрость духа. Но все, что удалось отснять за шесть несчастных недель, — несколько метров пленки: вдобавок налетел теплый ветер и растопил снег. Проклятая зима, да и только!

Но вот наконец погода изменилась. Снова подморозило, ледяные декорации были восстановлены. С ноги Лени сняли гипс, и съемки возобновились. Для съемок важной ночной сцены были установлены гигантские прожектора, освещавшие замерзший снег и покрытые белыми шубами ели.

«Там было жутко холодно, — писала Лени Рифеншталь. — Затем вырубился электрический кабель — по-видимому, острый лед повредил изоляцию. Все лампы погасли, и камеры замерзли напрочь. Несмотря на все невзгоды, дело казалось мне увлекательным. Съемка кинофильма открыла для меня новый мир, новые возможности, которые я теперь постигаю. Я хочу понять об этом все».

Фанк всегда был готов объяснить все о своем методе, который ничего не заимствовал от устоявшихся теорий — это была собранная им сумма представлений. Он постоянно открывал новые эффекты, новые ракурсы, новые способы запечатлеть людей, животных, облака, воду, льды… С самого начала каждый отснятый эпизод «должен быть удачным — ему хотелось показать своей публике естественный мир каждый раз новым, свежим взглядом. Поэтому операторы, которых он приглашал, неизменно были мастерами: Алльгейер обладал опытом еще до того, как стал сотрудничать с Фанком; Ханс Шнеебергер, Ричард Ангст, Курт Нойберт и Альберт Бенитц — все они птенцы «Фрейбургской школы» Фанка. Американский киноисторик Дэвид Б. Хинтон заметил однажды, что если бы Фанк был таким же хорошим теоретиком кинематографа, как интуитивным кинорежиссером, и записал свои мысли на бумагу точно так же, как это сделал Сергей Эйзенштейн, то его антиэкспрессионистские верования оказали бы куда большее воздействие на историю немецкого кино. Он тогда, пожалуй, избежал бы забвения — а так его мало кто помнит. Но как бы там ни было, Фанк всегда щедро делился

своими знаниями с теми, с кем работал, и его влияние распространялось пусть анонимно, зато широко. По иронии судьбы, большинство его протеже — Рифеншталь, Тренкер, Ангст, Ханс Эртль, Зепп Рист — более известны и памятны, чем их терпеливый наставник.

Злосчастные съемки «Священной горы» продолжались в течение всего 1925 года и продолжились в следующем году. Маленькая команда носилась по Альпам в поисках наилучших снежных условий, отстранившись от остального мира и самозабвенно отдаваясь съемкам. Лени находила радостным такое затворничество, ибо оно даровало ей покой, необходимый для «гонки за темой, как охотник гонится за дичью»:

«Часто нам приходилось ждать целый день, а то и неделю, но в конце концов мы пожинали прекрасные сцены. Порою стоило нам после утомительного восхождения подготовить аппаратуру к работе, как солнце, которое все это время ясно светило в синем небе, мгновенно скрывалось за облаками. Тогда нам приходилось ждать и мерзнуть, утопая ногами в снегу, а вокруг на много миль — ни хижины, ни какого-либо другого жилья, в котором можно было бы согреться. Мы держались, сколько могли; солнце часто играло с нами в кошки-мышки — выходило на несколько мгновений, а затем снова скрывалось. И так по много часов кряду, пока мы наконец сдавались — упаковывали оборудование и, закоченевшие от холода, с посиневшими носами и ушами, спускались по насту в долину».

Фанк радовался, глядя, как Рифеншталь, не жалуясь, привыкала к трудностям высокогорья. Наслаждаясь трудной работой, она подбадривала других и всегда была готова к приключениям. Правда, она переживала в себе и отвлекающий момент: ее роман с Тренкером то угасал, то вспыхивал с новой страстью, но в любом случае это напрягало обстановку вокруг. Да только этого и следовало ожидать от этих двух таких эгоцентричных индивидуалов, соперничающих как в кадре, так и за кадром. Фанк оставался преданным Лени, хотя ему пришлось признать, что попытка завоевать ее — заранее проигранное дело. Ханнес Шнейдер находил ее ужасно занудливой и был убежден, что она с ним заигрывает. Годы спустя, когда к ее имени прилепился ярлык сочувствующей нацистам, он высказывал горькое сожаление, что связался с этой картиной[10].

Зато Шнеебергер был для нее другом, к которому она все чаще обращалась за утешением, и он-то в конце концов решил научить ее как следует ходить на лыжах. После несчастного случая в Кортине она очень нервничала, застывала как вкопанная с колотящимся от волнения сердцем даже на пологих склонах. Но

Шнеебергер был терпеливым и понимающим, и главное добрым товарищем и прекрасным рассказчиком: в долгие вечера, которые команда проводила в забытых богом альпийских хижинах, он развлекал товарищей историями, полными занимательных приключений.

Эта уже по определению гремучая смесь обрела новую динамику благодаря привнесению в нее дополнительного элемента в лице одного из прежних страстных поклонников Лени. Темноволосый молодой банкир из Инсбрука Гарри Зокаль, у которого, по воспоминаниям Лени, было узкое аристократическое лицо, зачастил в Ленцерхайде на начальном этапе съемок, и вскоре они с Фанком и Тренкером были уже на дружеской ноге как старые приятели. Сердце Гарри впервые воспылало страстью к Лени Рифеншталь еще летом 1923 года, когда он увидел, как она репетирует на балтийском пляже. Он предложил раздобыть для нее профессиональные ангажементы в Австрии, но гамбит не получил горячего отклика, и тогда он сделал решительный ход, предложив Лени выйти за него замуж. Сказать, что Зокаль был настырным, значит ничего не сказать. Взяв дело в свои руки, он организовал для нее первое публичное выступление в Мюнхене, открыв ей дорогу к успеху. В своих мемуарах она заявляет, что не ведала о его дальнейшем участии в своих успехах (что-то верится с трудом!) и что удивилась, когда несколько месяцев спустя она встретилась с ним в Цюрихе, где он завалил ее драгоценными подарками.

Ее номер в отеле стал наполняться шубами — впоследствии она с сожалением вспоминала, что там были две норки, горностай и даже щегольская шуба из молодого леопарда, отороченная черной кожей. Как он тогда говорил, ему хотелось, чтобы на будущих гастролях она выглядела как полагается настоящей звезде. Но когда она поняла, что так обрадовавшие ее предложения из Парижа и Лондона устроены все тем же Зокелем, то восприняла это как пощечину: слишком велика была цена! Гордо возвратив драгоценные меха с приложением вежливой записки, она помчалась назад в Берлин.

— Ну а как же банковское дело? — спросила она, когда Зокаль неожиданно появился в кругу ее коллег.

— Съемка фильмов оказалась куда интереснее, — ответил он. Походило на то, что он вложил средства в «Священную гору», хотя позже уверял, что самоустранился, узнав о запутанных закулисных (точнее, заэкранных) соперничествах: эти сложности не могли не повлиять на конечный результат. Зокаль основал собственную кинокомпанию, которая в какой-то момент жизни вступит в партнерство с компанией самой Рифеншталь. Но, имея

в роду еврейских предков, Зокаль, как и многие другие, вынужден был покинуть Германию после того, как нацисты взяли контроль над киноиндустрией. К этому времени он уже был не только отвергнутым поклонником, но и находился на противоположном от Рифеншталь идеологическом полюсе: еще бы, ведь она осталась в Германии, работала на Третий рейх, а значит — заодно с клятым нацистским режимом! Неразрешенные юридические и финансовые вопросы еще более осложнили их отношения в дальнейшем, так что трудно сейчас сказать, в какой мере это влияет на их воспоминания друг о друге. Одно ясно, что Зокаль и его жена, Шарлотта Зеер-Зокаль, принадлежат к числу самых ярых недоброжелателей Рифеншталь послевоенной поры.

Сюжетная линия в «Священной горе», как и во всех остальных фильмах Фанка, несколько надуманна и утрированна, что, в общем-то, весьма свойственно для кинематографа середины 1920-х. Но свести ее к «звездному» любовному треугольнику можно лишь с известной иронией, имея в виду страстный любовный многоугольник, развертывавшийся за кулисами. Герой картины, горец Карл (его роль играл Тренкер), поднимаясь в гору со своим другом Виго (Эрнст Петерсон), вспыхивает ревностью, узнав, что Виго домогается юной танцовщицы до имени Дио-тима. Молодая леди (это, конечно же, Лени Рифеншталь) флиртует — но сердце ее истинно принадлежит Карлу. Высоко в горах беднягу альпиниста охватывает гнев, да так, что он вызывает друга на дуэль. Оставшись без страховки, Виго делает шаг назад — и падает с обрыва. Вид товарища, беспомощно повисшего на веревке, мигом приводит нашего героя в чувство. Всю ночь он удерживает веревку; его лицо темнеет от холода, и в конце концов герой жертвует своей жизнью ради спасения чужой.

В первой сцене фильма Диотима исполняет соло «Танец моря» на скалистом обрыве на острове Гельголанд под аккомпанемент дикого рева волн, разбивающихся о берег. По замыслу Фанка, танцовщица символизировала морскую стихию, а ее возлюбленный — стихию гор; две противоположные и в конечном счете непримиримые силы природы!

Хотя это был немой фильм, Рифеншталь поставила свой танец на музыку 5-й симфонии Бетховена, и для музыкального сопровождения к ней на обрыв на веревке спускали виолончелиста (о, бедняга!); при этом она могла расслышать в лучшем случае пару нот в промежутках между накатами волн. Как она потом рассказывала, ее несколько раз смывало волнами в море. И вообще, хочешь быть звездой экрана — будь готова ко всяким неприятностям! В ее практике был случай, когда ей нещадно опалила лицо вспышка магния. Ей случалось проводить

по многу дней без пищи и топлива, застигнутой снежной бурей, в альпийской хижине, а в одной из сцен, по задумке Фанка, ее должна была накрыть лавина. Фанк не доверял дублерам и избегал использования манекенов.

Дело, однако, затянулось; казалось, ему не будет конца. Но команда не теряла надежды. А ведь было от чего: в первую же весну Фанка вызвали в Берлин и предупредили, что фильм выходит слишком дорогим, может не окупиться, и придется закрыть его. Но все же картину удалось спасти — в отсутствии Фанка Лени вывезла операторов в цветущие альпийские луга, и там отсняли ряд недостающих сцен, на которые пошел весь остаток пленки. Это был первый случай, когда она выступала в роли режиссера; команда с трепетом послала бобины в Берлин. Вместо реприманда, которого Лени со товарищи почти что ожидали, оттуда прилетела телеграмма Фанка: «Поздравляю! УФА без ума от материала. Деньги будут!»

Но и после этого еще были задержки. В итоге расходы потянули примерно на 500 тысяч марок — кругленькая сумма, даже при том, что это — лишь половина того, что Фриц Ланг израсходовал на свою картину «Метрополис», которую делал на той же студии.

Премьера «Священной горы» в Берлине состоялась во дворце УФА «Паласт-ам-Цоо» в середине декабря 1926 года; картина шла несколько недель по три-четыре сеанса в день, Рифеншталь «вживую» исполнила на открытии «Танец моря», и перед каждым вечерним представлением — импровизацию на музыку «Неоконченной симфонии» Шуберта. Публика, как и большинство газетных рецензий, была полна энтузиазма. Парижская «Пари миди» и лондонская «Вестминстер газетт» в один голос назвали фильм самым прекрасным из всех когда-либо увидевших свет. По мнению венской «Нойесте нахрих-тен», Фанк вошел в ряды режиссеров-мастеров; антверпенская газета «Ле Метрополь» титуловала картину Фанка «произведением великого искусства и человечности», а лозаннская «Ля Трибюн» нарекла ее «божественной и величественной поэмой о горах». В «Вестнике немецких и австрийских горных клубов» доктор Гюнтер Диренфурт (который впоследствии стал знаменитым лидером экспедиций и летописцем альпинизма) приветствовал новую картину как «лучшую на сегодняшний день» и выполненную «признанным мастером». По его словам, Лени Рифеншталь оказалась «воистину очаровательной незнакомкой, более того, великой артисткой, одаренной богатейшей и тончайшей экспрессивностью, как нельзя подходящей к ее роли». Правда, «Нью-Йорк таймс» нашла сюжет «надуманным» и что в нем

слишком много «визгов и криков» — но Фанка можно поздравить с фотографическими подвигами. Актерская игра Тренкера и Петерсона была охарактеризована как «умная», а Рифеншталь признавалась «актрисой, которой не занимать очарования».

Конечно же, нашлись и более язвительные критики. «Вельтбюне» пошла против течения, предвосхищая антинацистские заявления, которые впоследствии подхватят Зигфрид Кракауэр и его последователи. Она ославила «Священную гору» как «в высшей степени порочный холм, точнее сказать, пошлая куча банальностей и опасных недоразумений». Автор статьи недоумевал, сколько же денег ухлопала УФА на эту настырную пропаганду высшей расы и белокурого превосходства.

Фанк воспринял такой удар по репутации близко к сердцу; но самое горькое разочарование настигло его, когда Луис Тренкер, сытый по горло долгим пребыванием в альпийских хижинах, которое довело его до клаустрофобии[11], излил душу прессе. Не щадя ни Фанка, ни Рифеншталь, он стал оспаривать непреложное убеждение режиссера вывести в центральные персонажи природу, ибо это — в ущерб актерам-людям, чье самовыражение неизменно удостаивалось пренебрежения. Точно так же он не мог переварить того, что действие в фильмах Фанка всегда сопровождалось катаклизмами, бурями, лавинами или падениями в пропасти. По его мнению, воображение Фанка страдало из-за влияния Лени Рифеншталь. Тренкер окрестил свою первую любовь «намасленной козой» за ловкость движений на горных склонах, и это выражение было охотно подхвачено пишущей братией, в особенности критиком Рональдом Шахтом.

Конечно же, фильм явился существенным отклонением от прежнего стиля Фанка, некогда закоренелого реалиста, с экспрессионистическим прологом и мистической сценой, в которой Диотима странствует со своим возлюбленным по заледенелым пещерам, которая потрясла Дэвида Ганстона. Три десятилетия спустя он опишет эту сцену как приводящую в замешательство и зловещую, «достойную любой из ранних немецких картин Фрица Ланга». Но то, что * годится для Ланга, в опусе Фанка выказывает опасные признаки выхода за рамки допустимого. Но похоже, что не на эти эпизоды ополчился Тренкер: как и журналист из «Нью-Йорк тайме», он предпочел бы, чтобы сюжет не всегда подчинялся экспериментам с камерой, и, похоже, его мнение имело кое-что общее с мнением УФА. Мало известно о следующем проекте, за который собирался браться Фанк, — только то, что назывался он «Зимняя сказка» и был куда более амбициозным и потенциально более дорогостоящим. Но встревоженная УФА, которая уже оказалась в финансовой

напряженности из-за фильма Ланга «Метрополис» — фильма с самым крупным бюджетом, с которым когда-либо подписывался контракт на этой студии, — быстро поставила на идее крест.

И снова Фанк удивил своей способностью находить выход из положения, когда руки тянутся к работе. Едва ли за ночь он написал сценарий «Большой прыжок», известный также под названием «Гита — девушка с козами». Это был короткий забавный фарс, представляющий в смешном виде неопытных туристов в горах: одновременно хороший кукиш критикам Фанка и искусная самопародия. И то сказать, он низводил с небес на землю всю эту романтическую канитель, связанную с мифом о горах, включая «горные» фильмы, а приглашение Лени Рифеншталь на роль «девушки с козами» явилось прямой отповедью Шахту. Фанку, как всегда, досталась роль прекрасного героя, встречающего трудности со стиснутыми зубами, но это была последняя постановка, в которой он, Фанк, и Рифеншталь работали вместе.

У Фанка были планы и для Шнеебергера. Ему как лучшему во всей компании лыжнику надлежало отложить кинокамеру и сделаться главным героем комедии — уговорить его стоило больших трудов, так как по сценарию он должен был напялить гротескный надувной костюм. К тому же предназначавшаяся ему роль лыжника-новичка была связана со множеством рискованных полетов и падений — в одном эпизоде он должен был даже, спрыгнув с большой высоты, приземлиться прямо на корову… Насколько нам известно, съемка этого эпизода потребовала нескольких дублей, и мы только надеемся, что мишленовский[12] костюмчик, в который был облачен Шнеебергер, спас от травм корову. Но не самого Шнеебергера: бедняга потом жаловался, что к концу съемок эпизода он был весь сплошь черным и синим, да к тому же потерял в весе почти что шесть с половиной кило — столько пота сошло с него в герметически непроницаемом резиновом костюме. Но в итоге все кончается хорошо; девушка достается ему!..

К тому времени Шнеебергер совершенно определенно сделался главным человеком в жизни Лени Рифеншталь, и она вовсе не жаловалась, когда Фанк, удаляясь для съемок зимних видов спорта, велел Лени и Шнеебергеру отправиться в Доломитовые Альпы и попрактиковаться в скалолазании.

— Да, кстати, заодно можешь порепетировать с ним свою любовную сцену, — саркастически добавлял Фанк. — Ему нужно преодолеть свою чрезмерную скромность, прежде чем мы начнем съемки! А тебе нужно научиться напрягать ступни!

Судя по всему, он желал, чтобы во всех сценах она влезала на

скалы босая — но до этого было еще далеко: ей нужно было серьезно потренироваться, прежде чем она наконец сможет разуться.

Произведя разведку в окрестностях альпийской хижины Лангкофель, Шнеебергер выбрал для дебюта Лени башнеобразные скалы Важоле — никто не сказал бы, что они рассчитаны на новичка. Эти скалы, похожие на каменные ракеты, нацеленные в небо, были всего только десять лет назад описаны знаменитым альпинистом Гвидо Реем — он охарактеризовал их как «скелеты гор — фантастические, гротескные, даже ужасные, и при всем том — дурные и зловещие». «Найдется ли такой хладнокровный, — задавал вопрос Рей, — кто мог бы вообразить человека, который, цепляясь за острый край хребта, похожего на нож, — ползет вверх к его остроконечной вершине, а оказавшись там, дерзает спуститься вниз?» Рифеншталь рассказывала, как она стояла под высокими вертикальными стенами, словно качавшимися под летящими облаками, и была бы готова поклясться, что они недоступны для покорения, если бы она не видела там, вверху, две крохотные, как муравьи, фигуры, влезающие по бурой стене Де-лаго-Арет; под их ботинками лежали сотни футов покоренного голого пространства. Шнеебергер мигом обвязал ее вокруг пояса веревкой — и в путь вверх по отвесной стене, не дав партнерше ни секунды на раздумья! И вот он уже тянет ее за собой ввысь, от уклона к уклону, по отвесной стене — и Лени находит, что это вовсе не так трудно, как она себе это представляла. Она держалась цепко и чувствовала себя вполне надежно. По мере того как возрастала ее уверенность, душа ее наполнялась чувством истинного наслаждения, и она сказала себе: «Вот! Вот настоящий спорт для меня!»

Они поднимались медленно и уверенно и остановились для краткого отдыха, когда наконец достигли узкого выступа. В первый раз Лени позволила себе глянуть вниз с крутой стены и удивилась тому, что совершенно не испытывает головокружения, хотя сердце ее билось чаще, чем обычно. Еще несколько коротких расщелин и траверсов — и половина пути преодолена! Она снова бросила взгляд туда, где ее пятки (пока еще не голые!) свисали над узким выступом, на котором она держалась, и с наслаждением сплюнула в пустоту. «На какую-то долю секунды голова у меня закружилась, когда я свесилась над тысячефутовой высотой, но вскоре это ощущение прошло, и я плавными движениями преодолела последние несколько футов, отделявших меня от вершины. Я с трудом нахожу слова, чтобы описать, как это было прекрасно — так свободно, так просторно и так близко к облакам и звездам!»

Затем Лени и Шнеебергеру покорился южный склон первой из «башенных» скал Селлы (предположительно маршрут Тенкера и Пескосты 1913 года). А вот это уже было куда сложнее! Так, в середине пути была длинная расщелина; двигавшийся первым Шнеебергер находился примерно на 60 футов выше головы Лени, цепко хватаясь за обе стены расщелины; вдруг он крикнул ей, что здесь не за что зацепить веревку, она с трудом могла смотреть на то, как он, покинув сравнительно надежные стены расщелины, осторожно перебрался по одной из боковых стен и скрылся из виду. Внезапно она почувствовала себя жутко одинокой на этой чуждой стене. Но вот несколько минут спустя она услышала голос Шнеебер-гера и почувствовала облегчение: «Прекрасно, взбирайся! Но будь осторожна! То, на чем крепится веревка, ненадежно. Любой ценой держись, не смотри вниз!»

Это оказалось труднее, чем все то, что доселе пришлось испытать Лени. Она уже думала крикнуть Шнеебергеру, чтобы тот спускался обратно, но, устыдившись своей слабости, стала медленно двигаться вверх.

Однако расщелина становилась все просторнее, и ей пришлось широко расставить ноги «ножницами». Опираясь каждой ногой на одну из стен расщелины, Лени поднялась еще футов на тридцать, но далее стенки отодвигались еще дальше от нее и взбираться таким способом стало невозможно. Тогда она, как и Шнеебергер, медленно перетянулась на одну стену и выползла на открытое место — туда, где ее партнер ждал свою спутницу на крохотном выступе. Только теперь до нее дошло, какой они оба подвергались опасности, веревку страховали фактически только руки Шнеебергера. Одно неосторожное движение, потеря равновесия или внимания на долю секунды — тут обоим и крышка. Он двигался очень медленно и с большой осторожностью, чтобы она успела нащупать точки опоры, и затем делал следующий шаг. Лени тряслась, опасаясь, что ее партнеру недостанет силы, но она недооценила его. Наконец он вскарабкался на вершину и позвал ее за собой.

Достигнув цели, они смогли наконец перевести дыхание; но понимали, что ими преодолена только половина пути, пусть и самая сложная. Ну, если он мне предложит еще более сложные подъемы, подумала Лени, то я на это никогда не соглашусь! Впрочем, все прошло хорошо, и назавтра, отдохнувшая и позабывшая обо всех страхах, она уже готова была штурмовать новые вершины и отвесные стены.

Однако обучение скалолазанию босиком оказалось болезненным с начала и до конца. Острые доломитовые скалы терзали ее нагие ступни в клочья, и она так никогда и не смогла

привыкнуть к этому. Целые недели она бегала босая по острым камушкам осыпи, стараясь привыкнуть; но и после этого Фанку не раз приходилось останавливать съемки, чтобы унять кровь, сочащуюся из ее подошв.

В кинофильме ей приходилось карабкаться на башнеобразные скалы Фенстерле — невысокие, но очень хрупкие, и, поскольку она по роли была сельской девушкой-козопаской, о страховочной веревке не могло быть и речи. В других сценах она должна была целыми днями якобы с наслаждением плескаться в горных водопадах; бедная Лени готова была клясться и божиться, что Фанк из кожи лез вон, чтобы разыскать потоки с самой холодной водой. Она чувствовала, что, если б он мог искупать ее в расщелине с плавающим льдом, он пошел бы и на это. Да не одна только Лени — многие отмечали в своих воспоминаниях садистские наклонности, с которыми относился Фанк к тем, кто оказывался заложником его власти.

Игнорируя ее протесты, Фанк заставлял ее чуть ли не часами плавать в озере Каро в одной только тонюсенькой сорочке, надетой на обнаженное тело. «Сама обрадуешься, увидев, какой это произведет эфект!» — говорил он. И вправду, она сама изумилась, какой чистоты была вода, сквозь которую можно было видеть дно. Это помогло создать в высшей степени эротическую сцену!

Плавая в ледяной зеленой воде озера Каро, Лени вспоминала о том, что на берегах этого самого озера два года назад для нее началась новая жизнь, когда она впервые столкнулась лицом к лицу с Луисом Тренкером. Когда она рассказала ему о своих планах, он разразился саркастическим хохотом, до сих пор отзывавшимся эхом в ее памяти. Что ж, она показала ему, на что способна. Она выступала оппонентной в его следующем фильме — точно так, как она ему это говорила. И в новой картине они выступали противоборствующими героями. Но точно ли она добилась того, чего жаждало ее сердце? Работа в кино — то ли, чем она отныне хочет заниматься?

Отказ от танца причинил бы ей невыносимую боль, и это было явно не то, чего она хотела. Вот, думала, закончатся съемки «Священной горы» (которые предполагалось завершить в три месяца), и она возобновит свою танцевальную карьеру. Везде, где было возможно, она приглашала пианиста и посвящала репетициям танца свободные от съемок часы. Еще до того, как закончились съемки «Священной горы», она выполнила ряд ангажементов. Не говоря уже о том, что танцевала на премьерах этого фильма в Берлине. Но при этом она не чувствовала, что танцует все лучше, сознавала, возможно, что в свои двадцать

четыре года она больше не нагонит упущенного за два года, что ушли на лечение после травмы и на съемки. Подписание контракта на участие в фильме «Большой прыжок» явилось символом завершения ее танцевальной карьеры. И она это приняла.

Она полюбила киношную жизнь, ей было хорошо в тесной компании «кинопланетян», она обожала горы… Вот если бы только процесс киносъемки не был таким затянутым! Когда она танцевала, то всегда чувствовала, что живет каждым мгновением, которое посылает ей бог. Могла бы она сказать то же самое о работе в кино? Как актриса — едва ли. Она была готова совершить свой большой прыжок, но была еще не уверена, в какую именно сторону.

«Большой прыжок», выпущенный на экраны в конце 1927 года, не был похож ни на что дотоле созданное Фанком, и было ясно, что в эпоху Чаплина и Китона он предпринял попытку создания шаловливой комедии. Успех у картины оказался средним, хотя изредка ее показывают и сейчас. В статье о творчестве Лени Рифеншталь, опубликованной осенью 1960 года в ежеквартальном издании «Фильм Куортерли», Дэвид Ганстон однозначно определил Рифеншталь и Шнеебергера как ведущую силу в этой картине, тогда как флегматичный, попыхивающий трубкой Тренкер, прямо скажем, не на своем месте среди шалунов-комиков. Рифеншталь в роли Гиты видится ему «беспечной, соблазнительной и самоуверенной». Она заметно выросла как актриса; «одетая в экстравагантный костюм, сочетающий стили пейзанской одежды полудюжины стран… она проносилась по этому маленькому фарсу со своим стадом коз, и выступать партнершей Шнеебергера доставляло ей явное наслаждение».

Критику также по душе сюрреальный юмор и «кафкианский» абсурд, в котором герой, благодаря надувному костюмчику кажущийся вдвое крупнее, чем он есть на самом деле, преодолевает земное тяготение и возносится на лыжах ввысь, чтобы выиграть гонку и завоевать соблазнительную девушку с козами: «Эпилог (картины) достоин Сеннетта[13], чье влияние никогда не ощущалось в более странном контексте, — писал Ганстон. — …Одно время года сменяет другое, и вот в конце концов сильно «сдувшийся» Шнеебергер и сияющая Лени снова возникают при ярком свете дня, сопровождаемые целым выводком «мишленовских»[14] человечков фута по два ростом. Фанку никогда впредь не удавалось добиться ничего подобного».

* * *

Имея за плечами два успешных фильма, Лени Рифеншталь могла считать себя состоявшейся актрисой. Она была неплохо обеспечена материально и вполне счастлива в своих отношениях со Шнеебергером, которые, насколько нам известно, продолжались два года. Но ее артистическое положение еще оставалось непрочным. Следующим заказом Фанка был документальный фильм о Белой Олимпиаде 1928 года, и, понятное дело, актеры ему для этого были не нужны. Лени страстно жаждала расширить свой опыт, тем более что немецкое кино в это время находилось в своем апогее и могло предложить массу ролей любого уровня, даже несмотря на суровую конкуренцию. Но при всем том, что у нее теперь были связи в студии УФА, а Шнеебергер получал операторские заказы и помимо этого, самой Лени мало что перепадало: в ней видели только танцовщицу и скалолазку.

Сохранились краткие сообщения о ее выступлении в главной роли в австрийской картине «Die Vet-sera» (в английском прокате: «Судьба дома Габсбургов», 1928), нов ее мемуарах — как в «Сите времени», так и в более ранней книге «Борьба в снегу и льдах» (1933) об этом фильме не сказано ни слова. Да и вообще о нем так редко упоминается в книгах по истории кинематографии, что поневоле приходишь к выводу: это была картина, которую и она сама, и все другие предпочли позабыть.

Никто лучше Лени Рифеншталь не понимал, как это ценно, когда тебя знают в лицо, и потому она вела лихорадочную жизнь — бывала на приемах и премьерах, поставив целью завязывать и поддерживать хорошие отношения с продюсерами, режиссерами и другими влиятельными в киноиндустрии лицами. В ее воспоминаниях об этом времени фигурируют имена Г.В. Пабста, Абеля Ганса, Вальтера Руттмана, Гарри Зокаля (куда от него денешься!) и Александра Таирова. Можно себе представить, как уязвляла ее ситуация, что в таком вот «броуновском движении» она не могла найти достойной возможности дать выход своим устремлениям. Наиболее лакомым куском, проскочившим меж ее пальцев, была страстно желанная для нее роль певицы из кабаре по имени Лола-Лола в «Голубом ангеле» Иозефа фон Штернберга, она не прошла кинопробы, но, судя по всему, у нее сложилось впечатление, что она как никто другой создана для этой роли.

Одним из тех, кому она захотела предложить свои услуги, был упомянутый Иозеф фон Штернберг, чья немая картина «Доки Нью-Йорка» (1928) произвела на нее сильное впечатление. Узнав, что он находится на съемках в Берлине, она разоделась в свои лучшие наряды и явилась как гром среди ясного неба в штаб-квартиру УФА на заседание, посвященное вопросам

планирования новой картины. Гостья так заинтриговала Штернберга, что он даже пригласил ее на обед, и, похоже, с этого момента между ними возникает настоящая дружба. «Эта дружба была глубокой, но без интима», — неизменно настаивала Рифеншталь. Марлен Дитрих, муза Штернберга, считала это достаточным, чтобы приревновать, но сам Штернберг вовсе не упоминает Лени в своих мемуарах.

Как сообщает биограф Марлен Стивен Бах, в соперничестве за роль красотки Лолы участвовала чуть ли не каждая немецкая актриса, мало-мальски подходящая для этого. Имена кружили, как конфетти на празднестве. После преображения Марлен в этой картине многие утверждали, что это им принадлежит честь открытия великой актрисы, не была исключением и Лени. Однако в действительности к тому времени, когда Дитрих и Штернберг образовали плодотворный творческий союз, Марлен уже выступала в эпизодических ролях примерно в 17 картинах — вполне достаточно, чтобы заметить сокрытый в ней талант. Удивительно, что она по-прежнему выступала в амплуа инженю[15]. Впрочем, по мнению Баха, Лени так отзывалась о Дитрих:

«Марлен? Я видела ее только раз, и она шокировала меня. Это было в небольшом артистическом кафе на Ранкенштрассе; там находились еще несколько молоденьких актрис. Мое внимание привлек ее глубокий грудной голос… Она выглядела очень сексуальной, но несколько заурядной. Возможно, она была слегка под мухой. Я услышала, как она громко сказала: «Почему мы все обязаны иметь красивые сиськи? Почему они не могут быть немного отвислыми?» И с этими словами высвободила свою левую грудку и поиграла ею, чем ошеломила юных прелестниц, сидевших вокруг.

Бах уверен, что Лени хотела отговорить Штернберга от приглашения Марлен на эту роль, и в подтверждение этой мысли приводит интервью, которое брал у бывшего редактора журнала «Фильм-Курьер» Ханса Фельда. Как уверял этот последний, он был приглашен в гости к Лени на ужин, как вдруг зазвонил телефон и хозяйке сообщили, что роль все-таки досталась Марлен. Когда Лени услышала это, у нее от потрясения «чуть не вылетели на пол зубы», вспоминал Фельд. Она была до того раздосадована, что прекратила готовить гуляш, который собиралась подать к ужину, и выставила гостя за порог.

Шнеебергеру повезло больше — Штернберг пригласил его в эту картину в качестве одного из двух кинооператоров и высоко оценил его работу. Лени вспоминала, как она, побывав в студии, где снимался «Голубой ангел», снова указала Штернбергу на

«вульгарность» Марлен. Штернберг устроил ей за это суровую выволочку, а Марлен вспыхнула как порох и пригрозила, что ноги ее больше не будет в студии, если Лени еще хоть раз сунет туда свой нос. В мемуарах Арнольда Фанка об этом инциденте также упоминается, а по воспоминаниям дочери Марлен, ее мать называла Лени не иначе как ядовитой змеюкой, а то и похлеще.

В биографическом фильме Рэя Мюллера Лени Рифеншталь представлена уже в почтеннейших летах, и однако же ею по-прежнему овладевает чувство соперничества, когда речь заходит о Марлен Дитрих. И то сказать, они были почти одногодками, обе пришли в шоу-бизнес при посредстве Макса Рейнхардта и обе стремились произвести впечатление на одну и ту же аудиторию. Какое-то время обе жили в одном квартале. Часто высказывается мнение, что Рифеншталь завидовала Дитрих, что та вовремя уехала из Германии в Америку.

В поисках работы Рифеншталь обивала пороги одной кинокомпании за другой, но все напрасно, и каждый следующий отказ обжигал ее все больше:

«Во мне более всех других вещей пылает жажда артистического творчества, которое должно найти выражение, иначе я не смогу существовать. Я готова была бороться за свое предназначение со всею силой, но проходили недели, месяцы, и мне казалось, что я напрасно расшибаюсь в лепешку: отказ за отказом! Никто в меня не верил. Я пребывала в отчаянии: все казалось мне таким безнадежным!»

Ей нужно было чем-то отвлечься. Но более всего недоставало ей той теплоты, которая была присуща интимному кругу товарищей по киногруппе, что была ей как семья. Она любила работать в команде и делить общие проблемы. Но сейчас все разбрелись кто куда, фильмы снимаются без нее — до чего же горестно быть изгоем! Когда терпеть такое долее стало невозможно, она решила съездить на пару недель в Санкт-Мориц, посмотреть, что делают Фанк с командой на съемках зимних Олимпийских игр.

Еще до церемонии открытия Лени была потрясена многоцветьем красок на снегу и волнением стольких красивых людей, собравшихся вместе. «Мужчины с обветренными бронзовыми лицами, девушки, прекрасные, точно юные кинозвезды, собирались на коктейли кто в «Солнечном уголке», кто у Бо, кто у Ханзельманна. И все вокруг — такое радостное, веселое, проникнутое духом состязания! А с голубого зимнего неба сияло знаменитое солнце Ангадена». Будучи свободной от каких-либо кинодел, она могла впитывать в себя атмосферу Игр, немножко флиртовать, немножко ходить на лыжах и танцевать

сколько душе угодно.

Самым сильным моментом для нее был парад открытия, когда команды двадцати пяти стран-участниц вышли на стадион под аккомпанемент драматической снежной бури. «Как все это нужно понимать? — задала она себе вопрос, и сама же на него ответила: — Это момент, который придает Олимпиаде ее значение. Двадцать пять наций, объединенных духом братства. Это воздействует электризующе. Взгляните на них, на эту толпу — искрометную, теплую, сияющую; невзирая на холод и лютую снежную пургу, они торжествуют, шагая с возгласами радости. Среди тех, кто был готов состязаться, выступали герои спорта — как величаво несли они свои флаги, гордясь, что стали представителями своих стран!»

Здесь, на Белой Олимпиаде, Лени воспрянула духом; правда, когда она покинула слепящую белизну верхнего Ангадена, Берлин показался ей еще более тоскливым и бессмысленным, чем прежде. Даже лица друзей казались ей искаженными, неприятными. Она чувствовала, что этот город — ее любимый город! — внушает ей отвращение, и, вдохновленная Белой Олимпиадой, она переключает свою энергию на занятия легкой атлетикой, одновременно всерьез задумавшись и над совершенствованием своего духовного мира. «Когда я прыгаю и бегаю, метаю копья и наслаждаюсь дискуссиями, я чувствую себя свободной и достаточно сильной, чтобы побороть упадок духа, — заявляла она. И, подхватывая настрой момента, добавляла: — Радость здорового тела возвращает мне силу, чтобы дальше жить и надеяться». Она жадно поглощала книги и ходила в кино, анализируя все, что видела. Вскоре она стала писать свои собственные киносценарии.

5
БЕЛЫЙ АД И ЧЕРНОТА ОТЧАЯНИЯ

Возлюбленный Лени Ханс Шнеебергер происходил из местности Циллерталь в австрийской части Тироля. Хрупкий, гибкий и ловкий, с темными волосами и горным загаром, он был старше ее на семь лет. Ему были присущи романский облик и натиск, характерные для многих жителей Восточных Альп. Свои отношения со Шнеебергером Лени Рифеншталь описывает как идиллическое уютное партнерство, настаивая, что никогда им обоим не бывало так хорошо, как дома наедине друг с другом. За долгие месяцы, что они провели вместе, она понемногу научилась ценить его надежность, чуть случись какой кризис, а Шнеебергер, со своим добрым юмором и здравым смыслом, уже тут как тут. «Ему нравилось быть ведомым», — неоднократно вспоминала Лени, тогда как для нее самой роль лидера всегда была самой желанной. Ее всегда готовые идеи на любой случай жизни и его невозмутимая компетенция создавали условия для удивительных, гармоничных творческих отношений. К концу 1928 года не было никаких видимых признаков того, что этой идиллии мог настать конец.

Как и Луис Тренкер, Шнеебергер изучал архитектуру, прежде чем любовь к горам побудила его заняться кинематографией. Так же, как и Тренкер, он воевал в Доломитовых Альпах в годы Первой мировой войны. И хотя они служили в разных частях, порою им случалось сражаться бок о бок, и однажды вместе даже забирались на скалу по узкому проходу, штурмуя итальянское укрепление. Наиболее драматичный военный эпизод из жизни Шнеебергера случился, когда ему, лейтенанту с 60 солдатами в подчинении, довелось оборонять Касталетто. Несмотря на тяготы, отряд держался стойко; и вдруг взрыв — это враг устроил диверсию. Весь отряд, исключая самого Шнеебергера и еще восемь человек, оказался погребен заживо; но и с этой горсткой отважных он продолжал держать оборону, пока не подошла помощь. За этот подвиг Шнеебергер удостоился боевой награды.

Разумеется, вся киногруппа наизусть знала все про военные похождения Шнеебергера, и, чувствуя, что история, происшедшая в Касталетто, тянет на хороший киносценарий, Фанк убедил Шнеебергера доверить бумаге все, что тот помнил о своем пребывании на фронте. Присовокупив к этому еще одну драматическую повесть о военном героизме, Фанк написал сценарий под названием «Черная кошка» — по мнению

Рифеншталь, это был лучший из когда-либо созданных им сценариев. Он включал и большую роль для нее — роль героини фройляйн Иннер-кофтер. Она же — Черная кошка, скалолазка-развед-чица, погибающая при взрыве.

К этому времени процветание германской киноиндустрии шло на убыль. В ухудшающемся экономическом климате кинематограф — за исключением нескольких великих имен — все чаще обращался к легким, развлекательным жанрам, ориентируясь на американский рынок. Более того, и сама американская кинопромышленность стремилась завладеть пакетом акций в германских студиях. Фильмы о войне не пользовались особым спросом, и уж тем более сомнительным был экспортный потенциал картин, где героями были выведены немцы, сколь бы отважно они ни сражались[16]. Принимая все это во внимание, УФА с порога отторгла сценарий «Черной кошки». Фанк стучался и в другие двери, но только Гарри Зокаль проявил к этому некоторый интерес. Теперь Зокаль принадлежал к числу преуспевающих, а снятый его студией в 1926 году амбициозный римейк картины «Студент из Праги» с участием Конрада Вейдта имел большой успех. Одно время он жил в одном квартале с Рифеншталь. Как сообщает сама Лени, Фанк также на гребне успеха перебрался из Фрейбурга в Берлин, где обзавелся роскошной виллой на Кайзердамм с садом и прекрасно оборудованной монтажной студией неподалеку от нее.

Но, хотя Зокаль и мог разглядеть потенциал «Черной кошки», он все же не готов был профинансировать такой проект в одиночку. Поскольку поиск инвестора, который пожелал бы войти в долю, мог занять продолжительное время, как всегда прагматичный Фанк нехотя отложил проект в сторону. Не посчитавшись с расходом масла для ночника, он накропал наскоро сценарий, более близкий к тому, что он создавал ранее, и изложил свои идеи Зокалю несколько дней спустя за стаканчиком вина в одном из берлинских кафе. Поскольку на сей раз Зокаль был уверен за будущие кассовые сборы, он без колебаний дал Фанку зеленый свет. «Мы набросали контракт прямо на бумажной скатерти и подписали его во второй половине того же дня», — вспоминал Зокаль, давая интервью в 1974 году. Ну а самому фильму, получившему название «Белый ад Пиц-Палю», суждено было стать классикой в значительной мере благодаря участию великого немецкого режиссера Г.-В. Пабста.

Рифеншталь и прежде внимательно следила за карьерой Пабста. В частности, внимание Лени привлек его второй фильм «Безрадостные переулки» (1925) — величайшая лента так называемого немецкого «уличного кино», в котором блистала

Грета Гарбо; «Безрадостные переулки» вскоре станет культовым фильмом, но в те времена эта картина еще не имела кассового успеха. Однако в шестой по счету картине Пабста — «Любовь Жанны Ней», вышедшей на экраны в 1927 г., более тонкой, более динамичной — быстро разглядели шедевр. Год спустя Пабст начал съемки знаменитой ленты «Ящик Пандоры», в которой была занята Луиза Брукс. К тому времени Лени Рифеншталь успела познакомиться с ним, лелея крохотную надежду, что он пригласит ее сниматься в одну из своих картин — ей была ведома способность Пабста раскрывать эстетические достоинства артисток, чего не удавалось многим другим режиссерам. В голове Лени мелькнула мысль, что ей протянула руку судьба.

Но, хотя ей и досталась главная женская роль в «Пиц-Палю» Пабста, Зокаль поставил весьма суровые условия: гонорар составлял лишь пятую часть того, что она получала за предыдущие фильмы. Кроме того, Зокаль собирался внести в картину ряд изменений, чтобы сделать ее «более профессиональной». В частности, Зокаль — как и сама Рифеншталь — понимал, что Тренкер не так уж и не прав, обвиняя Фанка в неспособности обращаться с человеческим элементом в своих постановках. С блестящим предложением о выходе из ситуации явилась не кто иная, как Лени. Отчего бы не пригласить Пабста для постановки «эмоциональных» сцен, предоставив Фанку сосредоточиться на съемках излюбленных им гор, в чем он, как известно, собаку съел?

Пабст с большим уважением относился к прежним работам Фанка, признавая его приверженность реализму задолго до того, как «Нойэ зэхлихкайт» («Новая объективность») ввела на это моду. Зокаля также не надо было убеждать. Ну а Фанка? Он всегда избегал сотрудничества с другими. Проанализировав ситуацию со своей личной позиции, как она всегда и делала, Лени заявила, что из привязанности к ней Фанк более чем охотно проникнется ее идеями. Возможно, присутствие Фанка заронило в души окружающих людей чувство, что между Рифеншталь и Шнеебергером развиваются трения. Надо признать, что Фанк испытывал сильное давление со стороны Зокаля. Пабст взял на себя не только сцены развития человеческой драмы, но и контролировал общий ход работы над картиной, пригласив для ассистирования при написании окончательного текста сценария Фанка своего сценариста — Ладислауса Ваджаду, а также своего декоратора — Эрно Метцнера.

В картине «Ящик Пандоры», которая как раз должна была выходить на экраны, Пабст занял в роли Джека-Потрошителя венского актера Густава Дьессля. Теперь он хотел предложить ему

сыграть в «Пиц-Палю» таинственного, погруженного в раздумья доктора Краффта — перспектива, которая, конечно же, нравилась Лени Рифеншталь. Войдя в комнату, где проходила предварительная беседа с Дьесслем, она сунула Зокалю записку, предупреждающую о прямых последствиях этого шага — мол, вся картина полетит в тартарары! Но другие стали на точку зрения Пабста, что Дьессль прекрасно подойдет для этой роли, да так оно и вышло. Что ж! У Лени Рифеншталь сыскалось другое оружие… Выйдя однажды из студии и попав под сильный ливень, она тщетно пыталась остановить такси, и тут, как в кино, затормозило чье-то авто, и подскочивший к ней джентльмен рыцарственным жестом укрыл ее зонтом. Конечно же, это было ей лестно и взволновало до глубины души. Осведомившись, не она ли знаменитая фрейлейн Рифеншталь, он представился Эрнстом Удетом и предложил довезти ее до дому. Разумеется, предложение было с благодарностью принято.

О, какой у нее в руках теперь был козырь! Эрнст Удет был выдающимся пилотом Первой мировой войны, принадлежавшим к элите истребителей — «ягдгешвадер» — самого барона фон Рихтхофена. Одержал 62 воздушные победы — это самый высокий счет у боевых асов, доживших до заключения мира. После войны он, как и его коллега Германн Геринг (закончивший войну в команде «Воздушного цирка»), закрепил свою славу народного героя, став гастролирующим воздушным трюкачом. О смелости и бесшабашном щегольстве Удета ходили легенды. Очарована им была и Лени, и позже, когда они сидели за рюмочкой коньяку, ее внезапно озарила вдохновенная мысль: «Хотите стать звездой экрана?»

— А что, думаю, мне подойдет, — ответил тот, и в сценарий Фанка были внесены изменения — включены сногсшибательные воздушные сцены. И Удет присоединился к киногруппе.

Чтобы Пабсту не сбиться со своего напряженного графика, было решено сперва отснять сцены с его участием, и чем скорее, тем лучше. И вот в конце января 1928 года киногруппа и артисты обосновались близ глетчера Мертератч в горах Ангадена. Долина, где разместились наши отважные герои, оказалась скованной небывалыми «сибирскими морозами». Несколько лет спустя Марк Зоркий, бывший у Пабс-та ассистентом режиссера, так будет вспоминать об этом леденящем душу эпизоде:

«Большинство из киногруппы и обслуги подхватили пневмонию, но, по-видимому, Пабстом и Фанком двигало некое тайное садистское побуждение. В этом вы сможете убедиться, посмотрев картину. Право, мы и в самом деле зверски замерзли! Всю ночь напролет согревались горячим вином и пуншем, чтобы

только не застудить легкие. Вот почему таким выразительным получился наш фильм! Вся суровость погоды отразилась на наших лицах. И должен вам заметить без утайки — Рифеншталь проявила себя чудесно: бог с ней там, что она делала в эпоху Третьего рейха, но в этой картине она держалась мужественно, как любой из нас, и даже более. Она работала сутками напролет. Шнеебергер был влюблен в нее — а она в него, между нами, а вместе они составили прекрасную команду. Она трудилась больше всех — и даже Пабст не удержался от восхищения ею. «Чудовищно! — говорил он. — Вот это женщина!»

В течение четырех недель Пабст держал команду под открытым небом — люди сидели на ледяном выступе, который сами для себя вырубили, а то и вовсе зарывшись по пояс в снегу, и дикий ветер засыпал их лица острыми кристалликами льда. Одежда промерзала и деревенела; после каждого сеанса съемок она должна была оттаивать, для чего зажигались крохотные печурки, на которых готовили обед. Рифеншталь серьезно отморозила себе бронхи — для лечения потребовалось несколько недель лучевой терапии, а неприятности с мочевым пузырем, нажитые на этих съемках, будут преследовать ее всю оставшуюся жизнь. Несмотря на тяжелейшие испытания, она была восхищена тем, как Пабсту удалось раскрыть ее дарование. «Я в первый раз в жизни почувствовала, что и я, оказывается, тоже актриса», — говорила она впоследствии; это мнение разделяют и журналисты, и историки кино. Впоследствии Дэвид Ганстон напишет, что в «директорских железных руках» Пабс-та, по сравнению с «глиняными руками Фанка, претендующими на художественность», Рифеншталь выступила здесь «как истинная актриса» — и добавил, что «многие страстно желали бы видеть ее актерские работы под началом Пабста снова и снова, а не только этот единственный раз».

А что же Удет? Он оказался очаровательным и пунктуальным и с почти бесшабашным энтузиазмом выполнял требуемые воздушно-акробатические упражнения, проносясь над стенами гор на бреющем полете. И сразу же взял на борт Шнеебергера, назначенного ему в качестве личного оператора для съемок с аэроплана. Шнеебергер всегда проявлял интерес к авиации — если верить Тренкеру, сообщающему о том в одной из своих книг, они со Шнееберге-ром даже ездили в 1916 году в Вену записываться в летную школу. «Мы оба были по горло сыты снегами, льдами и буранами», — вспоминал Тренкер, но, оказавшись в австрийской столице, он затосковал по всему этому, и его снова потянуло назад в горы, в родную долину, лежавшую как раз позади линии фронта. Шнеебергер был серьезно ранен

под Исон-цо, и закадычные друзья вновь встретились в госпитале в Инсбруке. Теперь Удет и Шнеебергер целые дни проводили в маленьком биплане, а на закате дня покидали своих товарищей по киногруппе и летели в Санкт-Мориц предаваться ночной светской жизни, наутро же возвращались назад. Когда летные сцены были благополучно отсняты и уложены в коробку, Удет столь же благополучно покинул дикий край — поминай как звали. Да и Шнеебергера студия УФА отозвала в Берлин — с этого момента, тоскливо сказала себе Рифеншталь, кончились счастливые денечки.

Остальные перебазировались сперва в Боваль, где Фанк собирался снимать горные сцены, затем — в старые альпинистские хижины Дьяволеццы, откуда до Пиц-Палю было рукой подать. С целью максимального использования коротких световых дней режим был установлен следующий: подъем до восхода, глоток горячего кофе — и за дело! Лени так никогда и не научится быть с ледником на «ты» — в ее глазах он всегда останется коварным, прожорливым чудовищем. Человек постоянно находится в его власти, говорила она. Одно неосторожное движение, и он раскроет пасть и поглотит тебя с потрохами. Сколь бы гладкой с виду ни была белая поверхность, по которой так и тянет пробежаться на лыжах да попрыгать, всегда есть опасность, что внизу — глубокий провал, прикрытый всего лишь снежным настом в несколько сантиметров толщиной. И, по ее убеждению, если эта хрупкая корка не хрустнет, считай за чудо. Однажды в полдень, когда десятеро из команды двигались цепочкой по снежной целине, они услышали из глубины зловещий гул, и снег стал опускаться под их ногами. Лени подумалось, что теперь им всем каюк, тем более что они в этот раз не стали обвязываться веревками, чтобы двигаться быстрее. Лени замерла на месте как вкопанная: еще шажок — и поминай как звали! Тут один из швейцарских проводников вывел ее из состояния оцепенения, наорав на бедняжку: как можно быть такой трусихой, вперед! Но если даже со временем Лени и приспособилась к таинственным голосам глетчера, она никогда им не доверяла.

Фанк пожелал снять еще более головокружительные сцены с искусственной подсветкой — на сей раз прямо из внутренней полости глетчера. Оператора Ангста подвешивали на веревках и опускали в пропасть «между небом и землей» с камерой, притороченной к боку, а два самых ловких и отважных гида — Давид Цогг и Бени Фюрер — опускались на глубину в 150 футов, вглядываясь в лабиринт расщелин; веревка в одной руке, аппарат для подсветки магнием — в другой. И как было горько

впоследствии выслушивать обвинения иных «хорошо информированных» критиков, что эти драматические сцены были искусно состряпаны в студии!

Один из ключевых эпизодов с участием Лени заключался в том, что в тот момент, когда ее втягивают по веревке на утес, на нее обрушивается снежная лавина. И вот нашли подходящий утес высотою этак футов в семьдесят и у самой кромки навалили снегу, чтобы в нужный момент обрушить на бедную Лени Рифеншталь. Как известно, ни в одном из своих фильмов Фанк не прибегал к помощи дублеров, и актеры, занятые в его картинах, нередко жаловались на бесчеловечное отношение к их безопасности и здоровью: ему лишь бы отснять захватывающую сцену, а остальное — капризы и ерунда! При виде того, как ведутся приготовления к съемке, Лени все больше раздражалась. Ничего, утешал Фанк, не надо волноваться. Тебя только чуть-чуть подтянут на веревке вверх, а затем плавно опустят на место. Итак, несчастную обвязали вокруг пояса веревкой и по команде «Мотор!» поволокли наверх, точно мешок с цементом. И тут мгновение спустя на нее обрушилась рукотворная лавина из снега и ледяной крошки. Свет дня бедняги померк. Ее глаза, уши и рот были забиты снежной крупой. Но, увы, дело на этом не кончилось! Она ждала, что ее плавно опустят вниз, как бы не так! Не обращая внимания на истошные вопли жертвы, ее упрямо продолжали поднимать и, перевалив через острый край утеса, втащили наверх, точно пойманную рыбину на борт корабля. Обливаясь горючими слезами, Лени дала страшную клятву никогда, никогда не прощать этого подлого человека! А тот, более чем удовлетворенный результатом, только посмеивался над ее рыданиями.

…Нет, решено! Никогда, никогда больше не поверит она ни одному сказанному им слову! Но — чему быть, того не миновать. И снова бедная мученица экрана будет падать в пропасти, повисать на веревке между небом и землей, стукаясь головой об обледенелые стенки расщелин. Да мало ли что там требовалось по сценарию!

Как-то раз команде, застигнутой бурей, пришлось провести целую неделю в горной хижине. Ветер дул с таким завыванием, что казалось — он вот-вот сорвет крышу их жалкого тесного пристанища. Угрюмые склоны, грозящие обрушить снежные лавины, отделяли пленников от зеленеющей долины, которая манила их в краткие промежутки между шквалами, будто некий потерянный рай. О, как это было невыносимо — знать, что где-то неподалеку — рукой подать! — цветет весна, и без тебя! Не в силах долее терпеть ни минуты, Лени и отчаявшийся молодой

проводник вырвались из стен прибежища на свободу, бесшабашно шагнув навстречу снежной буре… Пройдя всего каких-нибудь несколько шагов, они потеряли путь и страшно перепугались. Только по счастливой случайности их разыскал и спас из «белого ада» опытный ангаденский проводник. Надо ли говорить, что больше никто таких экспериментов не проводил: все как миленькие сидели в четырех стенах и никуда не рвались. Кто-нибудь пиликал на гармошке или бренчал на гитаре, вся компания пела песни или вспоминала анекдоты. Так между ними выковывались узы дружбы — узы, которые способны будут выдержать годы разлуки.

«Пиц-Палю» оказался самым успешным и знаменитым из «горных фильмов» Фанка; о нем кричали на всех перекрестках как о лучшем немецком фильме года. И, как и у более ранних картин Фанка, у него не было сложного сюжета, хотя «Нью-Йорк таймс» понимающе заметила, что за внешней простотой скрывается быстрое «подводное течение» напряженности и ожидания, увлекающее зрителя. Молодая помолвленная пара (Лени Рифеншталь и Эрнст Петерсон) забирается на Пиц-Палю и встречает там полупомешанного альпиниста д-ра Крафф-та (Густав Дьессль), который много лет назад потерял во время медового месяца свою молодую жену, исчезнувшую в расщелине. С тех пор он маниакально ищет ее. Они все объединяют свои усилия, покоряя Северную стену, где их настигает лавина. Всех троих сносит в ледяной провал, причем молодой человек получает серьезные травмы. Ради спасения молодых жизней доктор Крафft отважно жертвует собою (в этом эпизоде заметны отзвуки «Священной горы»); спасение же приходит в образе вовремя прилетевшего к месту событий знаменитого пилота Эрнста Удета, который в этом фильме играл самого себя.

Рецензии на картину как в Германии, так и за рубежом, в общем, были хорошими, фильм произвел впечатление даже на серьезных критиков. Специальный журнал «Close up» («Крупным планом») писал следующее:

«Здесь, как никогда прежде, присутствует живой дух гор — яркий, возвышенный, пугающий — и прекрасный. Ранее были и другие горные фильмы, но в них мы не видели гор — почти личностных, с дикими и вольными, постоянно меняющимися настроениями. Величественный шорох сходящих лавин, акцентирующий тишину и предупреждающий о более великих и ужасных потоках. Снега, наметенные ветром к кромкам горных хребтов. То солнце, то облака — нескончаемые сменяющиеся откровения света. Никто из тех, кто любит горы, не останется равнодушным к этому гимну их пышности.

Одинокий герой, которого играет Дьессль, исполнен угрюмой красоты и героической атрибутики. Героиня Лени Рифеншталь предстала обновленной, неожиданно посвежевшей, неожиданно очаровательной. Плавный ритм, красота, захватывающая дух, и неподдельное чувство тревоги — все есть в этой картине. В ней нет ни вульгарности, ни искусственности — напротив, она проникнута чувством подлинности. Главной «звездой» картины остаются горы. Большего успеха немецкому фильму никогда прежде не удавалось добиваться».

Некий журналист, один из регулярных корреспондентов «Варьети», писавший под псевдонимом «Траск», аплодировал «первоклассному со спортивной точки зрения перформансу» и назвал Дьессля «несомненно, ведущим мужским актером, который понравится в Голливуде», далеко не столь восторженно пишет он о Лени Рифеншталь, сообщая читателям, что бывшая танцовщица принадлежит к «типично немецкому спортивному типу, но слишком пышет здоровьем на средний американский вкус».

И снова, как ни любопытно, наибольшее неприятие фильм встретил у самих альпинистов, которые отвергали популяризацию любезной их сердцу горной среды, видя в этом вторжение в их священный мир профанов и дельцов. Нигде этот антагонизм не выразился столь отчетливо, как на страницах британского «Альпин джорнэл», редактором которого был полковник Э.-Л. Стратт. Этот чудовищный старый солдафон видел себя одиноким крестоносцем, объявившим поход против «обезьяньего трюкачества» молодежи и нездорового культа лозунга «слава или смерть», идущего наперерез традиционным альпинистским стандартам: вину же за эти нездоровые тенденции он возлагал на «мюнхенскую школу» альпинизма — по его мнению, неудивительно, что из этого же уголка Германии исходят и беспокоящие политические брожения. Когда он прознал про «горные фильмы», то сразу понял, что они несут на себе родимое пятно своего места происхождения, а также дилетантизм и угрозу прежнему порядку. Ода, он не раз предупреждал читателей — эти картины грозили эпидемией бунтарства! Он давно уже «вычислил» Фанка как поборника этого «зловредного» жанра — ну хотя бы по противоречивому переложению классической горной истории «Борьба за Маттерхорн», которая предшествовала «Пиц-Палю» в британском прокате.

Сюжет этого последнего, согласно Стратту, «абсурден», а игра актеров «гротескна». Но и удовольствия он получил немало — идентифицируя для своих читателей горы и местности, заснятые в картине, благодаря своему исчерпывающему знанию Альп. И с

торжествующим снобизмом заявил, что для финала этой «смехотворной трагедии нельзя было подобрать ничего лучшего, чем замерзший водовод», проводящий воду к турбине электростанции Сильваплана».

В основу сюжета «Борьбы за Маттерхорн» Фанк положил роман Карла Хензеля. В качестве режиссеров выступали итальянцы Марио Боннард и Нунцио Маласомма. Снимала картину берлинская киностудия «Хомфильм», в главной роли и в качестве главного консультанта выступал Луис Тренкер. Рифеншталь не была занята в этом фильме, хотя участвовали многие из верных сподвижников Фанка, включая его племянника Эрнста Петерсона, Ханнеса Шнейдера и самого доверенного кинооператора Зеппа Алльгайера. Сюжет представлял собою противоречивое изложение событий, приведших к драматическому восхождению на Маттерхорн Эдуарда Уаймпера (героем в картине выступает не Уаймпер, а итальянский проводник Антон Каррел, который был его соперником в течение ряда лет бесплодных попыток покорения Маттерхорна, в итоге приведших к трагедии 1865 года. Надо сказать, Фанк более чем вольно обращается с фабулой, вплоть до того, что включает в картину от начала до конца сочиненную им историю любовного романа между Уаймпером и женой Каррела. После первого, рокового восхождения (со швейцарской стороны) Уаймпера обвиняют в том, что ради собственного спасения он обрезал веревку, погубив четырех своих друзей. Повторив восхождение, Каррел доказывает, что веревка оборвалась сама по себе, оказавшись слишком непрочной для такого дела, и что Уаймпер ни в чем не повинен.

Разумеется, вольное обращение с печальными событиями, требующими почтительного отношения, выглядело оскорбительным в глазах британских и швейцарских альпинистов, так что ими даже были предприняты попытки не допустить выхода фильма на экраны своих стран. Несмотря даже на то что на давным-давно покоящихся в могиле персонажей не возводили напраслину в совершении ошибок при восхождении, Альпинистский клуб поспешил привлечь внимание Британского бюро киноцензуры к его спорной сути. В едкой заметке в «Альпин джор-нэл» чувствовалось явное удовлетворение от того, что этот «закамуфлированный призыв к мятежу» был запрещен по всему Соединенному Королевству. К тому времени, когда «Пиц-Палю» вышел на британские экраны (1930), полковник Стратт основательно подзарядил свое перо желчью:

«В картине неизбежно происходит несчастный случай, и даже не один. Группу швейцарских студентов — этакую

праздношатающуюся связку без вожака, бредущую куда глаза глядят, — накрывает лавина, сделанная не то из сахара, не то из муки. Первая партия валится вниз, и один из участников ломает себе ногу. Свершив сей подвиг, он берется за более сложный: ломает о голень ледоруб и опирается на рукоятку, как на костыль. Его движения, хотя все еще внушают нам беспокойство, теперь становятся куда более безопасными — и то сказать, он неплохо лезет в гору, хотя движение замедляет сопровождающая его нежная леди. Тем временем другой из членов команды сходит с ума. Изувеченных швейцарцев находит на дне расщелины спасательная партия, снабженная неугасимыми римскими свечами. Тела уносят на чайных подносах лыжники, по двое с каждой стороны, и летят они вниз по северному склону с волшебной быстротой… Ну и, наконец, за человеком на костыле и его возлюбленной и сошедшим с ума товарищем прилетает аэроплан…»

«История, длящаяся несколько часов, — завершает Стратт, — конечно же, сентиментальный вздор, и что-то не похоже, чтобы кто-либо из показанных в картине славных горовосходителей вообще имел какое-либо отношение к горам, кроме разве что «легко одетой леди» с «истинно сексапильным взглядом искоса». Единственное утешение заключается в том, что звуковое кино еще не пришло в Альпы и зрители избавлены от необходимости слушать, как проводники-швейцарцы говорят с американским акцентом. Но до этого оставалось еще совсем недолго…

* * *

Последовавший вскоре коммерческий успех «Пиц-Палю» и, в частности, высокие оценки игры актеров подогрели интерес Гарри Зокаля к проекту «Черной кошки» Арнольда Фанка, тем более что студия «Хомфильм» согласилась принять в этом участие. Лени была на седьмом небе от радости: роль «Черной кошки» по-прежнему оставалась за нею, нельзя же упустить такой благоприятный момент! С Пабстом или без, ей нужно было закрепить свою репутацию драматической актрисы, если хотела вырваться из ниши «горных фильмов» и быть воспринимаемой всерьез остальной киноиндустрией. Она была счастлива подписать контракт, а условия — дело десятое!

Подготовка шла спокойно, но вдруг до Фанка дошли тревожные слухи, что и Луис Тренкер пустился в похожее предприятие. Его картина «Горы в огне» складывалась вокруг все той же трагедии Кас-талетто, правда, элемента «Черной кошки» в

ней не было. Но что было хуже всего, так это то, что он успел заранее объявить о своих намерениях — если, конечно, воспринимать всерьез его заметку в «Фильм- Курьере».

Охваченный ужасом, Фанк позвонил Рифеншталь. Он был уверен, что Тренкер каким-то образом раздобыл сценарий и что виноват в этом кто-то из его операторов, который и передал сценарий Трен-керу. Главным подозреваемым был Альберт Бениц, длительное время служивший у него вторым ассистентом. Он не был занят в «Пиц-Палю» и, насколько Фанку было известно, снимал что-то у Тренкера в 1929 и 1930 годах, как раз тогда, когда Тренкер, по-видимому, и начал работать над своим сценарием. Сам же Тренкер постоянно уверял, что идея пришла к нему гораздо раньше — еще в 1923 году, когда он посещал места боев в Доломитовых Альпах, осматривал старые траншеи и укрепления.

Гарри Зокаль был вне себя от ярости. Он привлек Тренкера к суду за плагиат и выиграл. Но Тренкер обжаловал вердикт, и его апелляция была немедленно поддержана. Две недели спустя, в начале 1931 года, Тренкер уже начал снимать лыжные эпизоды в Арльберге. Как саркастически заметила Лени, «Черную кошку» пришлось усыпить. «Вот еще один прекрасный сценарий Фанка, по которому не удалось снять фильм, — с горечью заметила она, — и опять по вине Тренкера».

Так все-таки, украл Тренкер сценарий или нет? Он был знаком со Шнеебергером с куда более давних пор, нежели Фанк, и наверняка многократно слышал от него историю о случае в Касталетто. Да что там говорить, в Южном Тироле она передавалась как предание из уст в уста и, конечно, являлась мощным источником национальной гордости. Трудно поверить, чтобы Тренкеру не захотелось снять фильм на этот сюжет. Да и вообще источником идеи для киносценария могло быть что угодно — в случае с «Пиц-Палю» источником вдохновения послужила газетная вырезка. Идеи, можно сказать, носились в воздухе и падали, точно созревшие фрукты, прямо в рот. Оператору Бениц не было нужды передавать сценарий Тренкеру, да он и всячески отрицал это. При любых обстоятельствах до Тренкера легко могли дойти слухи, что и Фанк пишет такой же сценарий, и заставить его поторопиться.

В общем, соперники схватились в битве, как боксеры на ринге, и у Тренкера получалось удачнее, нежели у его конкурента. Журнал «Ди Фильмвохе» («Кинонеделя») предоставил каждому полосу для высказывания своих суждений перед окончательным решением, и честный Фанк вынужден был признать, что, как и утверждал Тренкер, речь не могла вестись о

прямом плагиате. Воспользовавшись своим правом ответа, Тренкер подчеркивал свой опыт фронтовых горных сражений, тонко намекая, что ему вполне достанет квалификации для такого фильма.

Однако роль Шнеебергера во всем этом представляется неясной, равно как и позиция студии «Хомфильм»: ведь, несмотря на партнерство с Зока-лем в период диспута, она в этот же период сняла две картины с участием Тренкера.

Но одним из неоспоримых последствий всей этой истории явились бесповоротные изменения в отношениях между людьми, снимавшими «горные фильмы». Тренкер, выучившись у Фанка всему, чему только мог, пошел своим путем; Бениц вообще оставил круг бывших единомышленников; каждый из искомых операторов обхаживала та и другая сторона, предлагая заказы; Лени Рифеншталь потеряла лучшую, как она долго считала, возможность проявить себя как актриса; хуже того, она потеряла Шнеебер-гера: после съемок «Пиц-Палю» он к ней больше не вернется, написав, что полюбил другую.

Ей потребовались месяцы, чтобы смириться с этим, — унылые, мрачные месяцы, когда боль, по ее словам, заполняла каждую клеточку ее тела. «Мне хотелось выпрыгнуть из каждого окна, броситься под каждый поезд. Почему же я этого не сделала? Я надеялась, что Снежная блоха вернется, но как же я заблуждалась…»

…Оглядывая свой длинный и в конечном счете трагичный жизненный путь, Лени Рифеншталь по-прежнему остается убежденной, что это самое тяжкое в ее жизни предательство. Она больше никогда не позволит себе такой сильной привязанности. Ни к кому.

6
СИНИЙ СВЕТ

В детские годы любимым чтением Лени Рифеншталь всегда были волшебные сказки. Какой бы она ни была шумливой забиякой и известной на всю округу застрельщицей шалостей и проказ (черта, которая впоследствии перерастет в ее важнейшее достоинство — сильную волю!), ей была свойственна мечтательность, и в отроческие годы она часто уносилась в миры собственной фантазии. Ей нравились переодевания и игра в театр, и она подзадоривала своего младшего братишку Хайнца участвовать в этих полных фантазии забавах. Он был нежным, чувствительным ребенком и легко покорялся ее воле. Любовь к театру и музыке Лени унаследовала от матери. Жизнь была комфортной. Семейство жило в Берлине, где у отца был свой бизнес в области отопительных систем и водопроводов. На выходные уезжали на дачу в озерный край к юго-востоку от города, где юная Лени могла давать волю своей любви к природе и слишком активному воображению.

Вопросы политики редко затрагивали ее сознание. Она оставалась удивительно наивной в продолжение всего своего отрочества, так что события Первой мировой войны не оказывали особого эффекта на ее замкнутое и в значительной степени внутреннее существование. В год заключения мира, когда ей исполнилось шестнадцать, Лени по-прежнему тратила карманные деньги на еженедельный журнал «Fairy Tale World» («Сказочный мир»), отдаваясь романтическим фантазиям о любви и волшебстве. Возможно, в глазах современного человека такая погруженность в мир причуд показалась бы странностью, если не извращением; но не стоит забывать о том сильнейшем воздействии, которое народные сказки и волшебные легенды всегда оказывали на тевтонскую душу, и в первые годы существования кинематографа служили богатым источником для художественного воспроизведения. Тут приходит на память прежде всего творчество Фрица Ланга и «Каменный всадник» Вендхаузена. Увлечение Лени подобными историями давало ей вдохновение для занятий танцами. Когда же ее интерес переключился на горные фильмы, предания старины глубокой с новой силой стали будоражить ей душу.

Вслед за «Пиц-Палю» Лени еще пару раз снялась в горных фильмах Фанка, но играла без огонька. Она все же пережила размолвку с Шнеебергером, что даже была в состоянии ежедневно

видеть его на съемочной площадке, не помышляя при этом ни о прыжке из окна, ни о броске под паровоз. Правда, она по-прежнему грустила о бесславно усыпленной «Черной кошке»; но, что горестнее всего, так это то, что, пока она жила надеждой вернуть расположение Шнеебергера, упустила свою, пожалуй, самую великую возможность — отправиться в Голливуд и сделаться звездой у своего друга Йозефа фон Штернберга. Ее опередила юная Марлен Дитрих, которая ранее перехватила у нее роль певички-пышечки, а затем последовала за Штернбергом в Америку навстречу своему бессмертию.

Роль, которую Лени сыграла в картине «Бури над Монбланом» (это была очередная трогательная мелодрама, центром действия которой на сей раз являлась забытая богом метеостанция на высочайшей вершине Альп), как и ее прошлые роли, была связана с опасностями, присущими всем фанковским предприятиям. Но драматического напряжения на сей раз не получилось, даже при том, что в картину добавился звуковой диалог, явившийся вызовом всему прежнему кинематографу. Звуковое кино уже триумфально шествовало по свету. Правда, звукозаписывающие камеры были тогда еще слишком тяжелы для горных съемок, требующих мобильности, и «Монблан» пришлось дублировать на студии. Чтобы чувствовать себя уютно и в звуковом кино, Лени пригласила педагога для постановки речи. Но ее природный голос был не только приятным, но и обладал способностью к модуляциям — переходам из одной тональности в другую — так что особо возиться с ним не пришлось. В эпоху звукового кино Лени вступила без проблем.

«Монблан» стяжал кассовый успех — и пусть этот брюзга Стратт назвал его очередной «ужасной фальшивкой», не стоит обращать внимания! А вот что писал об этой картине Зигфрид Кракауэр — как известно, после войны он голословно обвинял все «горные фильмы» в пронацистских ассоциациях, но примем на веру нижеследующее:

«(Это было) очередное полумонументальное, полусентиментальное варево — из тех, в которых он был большой мастак. И снова фильм повествует об ужасах и красотах высоких гор, причем на сей раз акцент делается на демонстрации величавости облаков… Величественную съемку дополняют впечатляющие звуковые эффекты: фрагменты музыки Баха и Бетховена, доносящиеся из заброшенного на Монблане невыключенного репродуктора, перемежаются с ревом бурь, и от этого темные вершины кажутся еще более надменными и удаленными от человека».

Однако после этого он снова переходил к своему привычному

порицательному тону, обращая внимание читателя на то, что темы кинофильма стары как мир, лишь слегка подновлены и перелицованы. Тут и Удет со своими показательными полетами, и, как он их называет, «различные стихийные бедствия», и несерьезная спасательная экспедиция. Подхватив с неким наслаждением американскую манеру критицизма, он объявляет сюжет картины «до горечи надуманных» и добавляет к этому: «Он следует типично германскому образцу, его главный персонаж — вечная отроковица, хорошо известная по многим предыдущим фильмам. Психологические последствия столь ретрогрессивного поведения не нуждаются в дальнейшем развитии».

Рифеншталь была признана «конченым человеком» из-за того, что «как всегда, больна горами» — а разве это было не так? Но, кроме всего прочего, в ней развился интерес ко всякому аспекту производства кинофильма. На съемках «Монблана» она больше чем на каком-либо другом фильме научилась владеть камерой. Ее увлекали и объективы, и фильтры, а более всего — возможности монтажа. Фанк был только благодарен ей за помощь в монтажной, да и сама она не могла устоять, желая увидеть эффекты, которых может достичь мастер с помощью умного монтажа. Для Рифеншталь монтажная студия стала чем-то вроде кухни волшебника, и очень скоро она научилась схватывать все вокруг себя глазом кинематографиста, точно так же, как ранее постигала мир чувствами танцовщицы.

Технические приемы и навыки она впитывала в себя как губка — вот только доверять ей секретов фирмы не стоило, мигом разболтает. Кроме того, Лени никогда не принимала на веру чьих-либо взглядов или убеждений, неколебимо уверенная в том, что интуиция все подскажет ей правильно, и всегда стремилась сама влиять на ход событий. Перед тем как начаться съемкам «Монблана», была обычная дилемма, кого приглашать на главную мужскую роль (и как по-прежнему удручало отсутствие Тренкера!). Рассказ Лени об обстоятельствах появления на свет «Монблана», включенный ею в раннюю книгу о начале своего творческого пути в кино, но не вошедший в поздние мемуары, наглядно свидетельствует о том, как ею накапливался опыт — и как развивалось ее упорство.

По ее воспоминаниям, Фанк неделю за неделей искал актера-альпиниста, который соответствовал бы задуманному им образу. Несмотря на то что Фанк почти патологически избегал «профессионалов», было похоже, что на этот раз ничего не остается, как искать «настоящего» актера через берлинское агентство. И тут Рифеншталь вспомнила, как с год назад Зепп Аллыгейер вскользь обронил фразу о великолепном лыжнике, с

которым встречался в Обергургле. По профессии он был оператором полицейского радио в Нюрнберге. Больше даже, она видела и фото этого человека… У него такое поразительное лицо… Вот только припомнить бы, как его зовут… Точно! Рист, Зепп Рист! Вот кто нам нужен! И Лени тут же в волнении бросилась к Фанку: «Ну, все твои тревоги позади!»

— Послушай, Лени, — снисходительно улыбнулся Фанк, давая понять, что не воспринимает слова собеседницы всерьез. — В конце концов, ты же видела его только на фото! И потом — мы обсуждаем кандидата на ведущую роль в картине. А твой Рист — официальное лицо, служака! С чего ты взяла, что он согласится играть?

Снарядив в поход «всю свою старую тактику», как она сама это называла, она попыталась воздействовать на своего оппонента методом убеждения, да тот — ни в какую. Он уже начал переговоры по подбору на главную мужскую роль какой-нибудь звезды с ярким сценическим именем. Что ж, такое отношение вполне поддавалось пониманию. Но не сдаваться же! Фигура Риста превратилась для Лени в какую-то навязчивую идею. Тайком от Фанка она послала в Нюрнбергское полицейское управление телеграфный запрос об адресе Риста, и ответ пришел через несколько часов. Теперь ничто не могло удержать ее от дальнейших шагов.

«На следующее же утро я отбила ему телеграмму с приглашением сейчас же приехать в Арозу на съемки. Конечно же, за подписью Фанка. Я в нетерпении залегла в засаду — и успела перехватить ответную телеграмму: «СЧАСТЬЮ ИМЕЮ ДЕСЯТЬ ДНЕЙ ОТПУСКА ТЧК ТЕЛЕГРАФИРУЙТЕ ДОСТАТОЧНО ЛИ ЭТОГО ВРЕМЕНИ ТЧК» Не поведя и ухом, я отбила назад: «ПРИЕЗЖАЙТЕ СЕЙЧАС ЖЕ ФАНК». С души у меня свалился камень — как только Фанк увидит Риста, так сразу заключит с ним контракт».

Нужно ли говорить, что у Фанка отнялся язык от такой наглости со стороны Лени. Но, слава богу, этим ограничилось. Приехал Рист, и Лени встретила его в холле. Фанк походил, походил вокруг гостя, думая-гадая, что же такого нашла в нем Лени, что затеяла весь этот сыр-бор. Остальные члены киногруппы поглядывали на вновь вошедшего с нескрываемой враждебностью. Одна Лени по-прежнему верила в то, что нашла именно того, кого нужно, — и верила даже больше, чем прежде.

Единственное условие, которое поставил Фанк, — чтобы молодой человек прошел кинопробы. Для простой формальности, из чисто вежливого отношения к ремеслу. Но эти пробы сослужили добрую службу — режиссер поразился плавным

движениям этого полицейского служаки. Сама Лени стояла рядом с фотоаппаратом, делая снимки, а вечером того же дня разложила отпечатки на столе Фанка прямо возле тарелки с ужином. Фанк все более теплел к идее Лени, но надо было еще преодолеть сомнения менеджера постановки. Не уверенная в том, что доктор Фанк прочно утвердился в своем решении, Рифеншталь чувствовала себя как на угольях:

«Я продолжала сражаться за Риста, и так в спорах пролетели десять дней его отпуска. Так или иначе, нужно было приходить к какому-то решению. Наконец Фанк согласился добиваться для Риста пятимесячного отпуска у его нюрнбергского начальства. Контракт будет подписан при том условии, что и следующие кинопробы будут успешными».

Ну а дальнейшие события развивались как в кино, с быстротой молнии. Рист умчался в Берлин. Пробы прошли замечательно. Задачу подготовки Риста к роли Лени взяла на себя. Для начала — веселая пробежка по магазинчикам Инсбрука, которая сделала полдела: «Стоило только нарядить его в спортивный костюм и сделать ему новую прическу, и наш полицейский чин превратился в истинного жителя Высоких Альп».

Вот теперь Фанк впервые по-настоящему понял, что же такое Лени увидела в Ристе. Да и вообще ей были свойственны особые качества, коих недоставало другим его сподвижникам: его ученица схватывала знания на лету. И на самих съемках она теперь не была безмолвной помощницей — напротив, все чаще высказывала несогласие с кинематографическими идеями Фанка. Хотя ее, как и его, привлекла в кино любовь к природе и прекрасной образности; но она все больше раздражалась — как она однажды сказала в одном из интервью, бунтовало ее личное чувство искусства — когда Фанк делал какие-то вещи не в соответствии с тем, как она их задумала. «Вот когда я стала задаваться вопросом, как дать выход моему артистическому чувству».

«Я пустилась в поиски сюжетной нити, темы, стиля в области легенды и фантазии — чего-нибудь такого, что дало бы полную свободу моему юношескому чувству прекрасного образа и романтизма».

В чем Рифеншталь видела свои самые большие расхождения с Фанком, так это в противопоставлении реального и магического. Магическое Фанку удавалось блестяще, тут спорить не о чем, его образы были сияющими, неземными, фантастическими! Но дело было в том, что он упорно стремился сочетать их с самыми обыденными, донельзя прозаическими сюжетами. По мнению

Лени, повседневный реализм требует скорее реалистических, нежели сказочных визуальных образов. Ну а для большей части своих самых прекрасных сцен ему следовало бы подобрать сюжеты из сказки и фантазии — иными словами, из той области, которая так близка ей. Это всеохватывающее сознание, что форма и содержание должны соответствовать друг другу, только усиливало в ней желание написать для такого фильма собственную балладу или легенду — точно так же, как она сочиняла их, ставя свои танцы. Она принялась конструировать в уме ситуации и сцены. Правда, поначалу она и не задумывалась над тем, что может сама быть режиссером, мысля себя в первую очередь актрисой — еще бы, ведь это была избранная ею карьера, во имя которой она оставила свои любимые танцы! И, право, у нее был к этому талант — может быть, и не великий, но такой, который все же не следовало растрачивать по мелочам. Более того, в ней все возрастало желание охватить большее! К режиссерскому делу ее подталкивала сама ее природа и те знания, которые она впитывала в себя как губка. Она уже насытилась по горло ледяным холодом, снежными бурями и глетчерами. Хотя льды и скалы по-прежнему завораживали ее, теперь она тянулась к залитым солнцем доломитовым высям — горам, которые были ее первой любовью.

«Горы, деревья, лица людей… Я видела их по-разному, в своих особых настроениях и движениях. Побуждение создать что-то собственное возрастало во мне все сильней. Брожу ли я по уединенной горной тропке, несусь ли в поезде до Берлина или толкаюсь в городской сутолоке — во мне постоянно встают образы… Водопад, кристаллы, мрачные ветви могучего одинокого дерева, солнечные лучи, пробивающиеся сквозь туман, мерцающая роса на цветах и травах…»

Постепенно поток образов и картин, бурливший в ее воображении, начал входить в единое русло, как она того и хотела.

Ее воображение рисовало молодую девушку, живущую в горах — дитя природы, одетое в лохмотья, изгоняемое обществом… Ей виделись суровые склоненные головы крестьян-горцев… виделось, как эти крестьяне прогоняют несчастную по узеньким деревенским улицам, швыряя в нее камнями… Вот мост, вот эхо мстительных кличей, отражающееся от горных стен… А где-то на большой высоте — выше всех — поверхность скалы, сияющая странным синим светом…

Так вырисовывалась трагедия «Синий свет». Она не была вдохновлена старинной легендой Доломитовых Альп, как предполагали многие, хотя корни ее и впрямь лежали в

подлинной традиции народных и волшебных сказок. На часто задававшийся ей вопрос, откуда она взяла идею, Рифеншталь говорила только, что один из ее ранних успешных танцев носил название «Синий цветок», и высказывала предположение, что он-то и послужил ей источником вдохновения.

С самого начала Лени Рифеншталь задумала свою героиню — девушку по имени Юнта — как воплощение самой себя, во всяком случае, видела в этой роли только себя. В ней как бы собрались все роли, которые она когда-либо хотела сыграть. Имя Юнта взято ею «с ветра», она никогда прежде не слышала такого имени. По сюжету, эта странная фея-лунатичка взбирается к Синему свету, который виден только в полнолуние. Этот свет излучают кристаллы горного хрусталя, находящиеся в потаенном гроте, — но лишь тогда, когда лунный луч падает на них под определенным углом. Это, помимо прочего, и символ идеала, к которому всегда должна стремиться молодежь. Юнта — единственная, кто может добраться до Синего света, потому что она чиста сердцем. Пытающиеся сделать это деревенские парни падают вниз и разбиваются — отныне Синий свет становится проклятием для маленькой местной общины, и родители пытаются уберечь детей от соблазна, держа их за закрытыми ставнями.

Но вот однажды в деревню приезжает художник из Вены по имени Виго. Он узнает о странном свете, влекущем молодых парней навстречу собственной гибели, и о странной юной дикарке, живущей в горах. Он видит, как деревенские жители избегают ее, изгоняют камнями, стоит ей осмелиться показаться в долине. После одной из таких сцен Виго отправляется за нею в горы, где она прячется. Вскоре он оказывается безнадежно околдованным ею, а когда, с наступлением очередного полнолуния, Юнта выскальзывает из своего убежища и взбирается к себе на Хрустальную гору, зачарованный Виго следует за нею всего в нескольких шагах. Взобравшись повыше, он вдруг осознает, что идет навстречу секрету гор, который так фатально ускользнул от сельчан. Совершенно не ведая о его присутствии, Юнта приводит художника через потаенную лощину к вершине — и вот он оказывается сопричастным к тайне; никогда еще не видел он ничего более чудесного, чем кристаллы горного хрусталя, сияющие под лунными лучами в пещере.

Взволнованный Виго возвращается в долину, чтобы рассказать сельчанам о своем открытии — он думал, что таким способом развеет у них суеверный страх перед горами и ненависть к Юнте. И вот он уже ведет сельчан к потаенной пещере, откуда они забирают драгоценные кристаллы.

Найдя оброненный кристалл на тропке, Юнта мигом догадывается, что свершилось чудовищное святотатство, и, чтобы самой убедиться в этом, карабкается по скале ввысь. Но Синего света, служившего ей путеводным маяком, больше нет; несчастная поскальзывается и гибнет. Найдя на следующий день ее тело, Виго — слишком поздно! — приходит к осознанию того, что именно его попытка сделать добро сельчанам и самой Юнте привела к этой трагедии. Реалист убил и мечту, и мечтательницу.

Не в силах скрыть своего смущения, Лени показала набросок сценария немногочисленным друзьям, которым он вроде бы понравился; но вот вызвать какой-либо энтузиазм у кинокомпаний ей не удалось. Все в один голос говорили ей, что снять это будет невозможно (на черно-белой пленке-то? А другой тогда не было!). Лени была опустошена. Как могут они так говорить? Ей-то самой видно яснее ясного, что это может быть сделано. У нее даже есть превосходная идея, как сделать живыми ночные сцены. Не падая духом и не теряя веры в идею, она приходит к мысли: чтобы воплотить ее в жизнь, нужно делать все самой.

Сможет ли она выступить еще и в роли режиссера? Не то чтобы она горела особым энтузиазмом, хотя, коль скоро она также играет главную героиню, ей обломятся два солидных куша вместо одного… И, главное, все можно будет снять на пленэре, не потребуется никаких дорогостоящих декораций — за исключением Хрустального грота… Но для всего этого по-прежнему требовались деньги. К какому минимуму можно свести киногруппу? Человек восемь? Положим, что так. Вот если бы только удалось убедить их подождать с жалованьем до окончания съемок! Тогда все затраты свелись бы к закупкам расходуемого материала. Ну, и еще проживание в горных хижинах. Но она не могла раздобыть денег и на это… Сунулась к Зокалю (который сделался этакой важной шишкой, сорвав приличные деньги на «Пиц-Палю»), но тот, при всей своей вере в ее таланты, не был готов вкладывать свои кровные в столь шаткое предприятие.

Фанк был посвящен в тайну, но и он держался настороженно, отнюдь не разделяя ее позиций. По его мнению, легендарные сюжеты должны трактоваться с монументальностью. Пример этому — «Ни-белунги» Фрица Ланга (1924), в которых весь пейзаж был стилизован, вплоть до того, что создавались изысканные декорации для лесов и гор. Теперь ситуация другая, где найдешь энтузиаста, готового поддержать такой чудовищно дорогостоящий «художественный» фильм? Ну а идеи Лени использовать искусственную подсветку и, в частности, специальные фильтры для достижения эффекта «эфирности»

вообще не укладывались в голове у Фанка. Ну хорошо, он готов одолжить ей фильтры, но горы нужно снимать в ярком естественном свете! Это он зарубил себе на носу. Скала — она всегда будет выглядеть как скала. Твердая и реальная. Вот что это такое. Нет, право, ее идеи — попросту нонсенс! Если она думает по-другому, то сошла с ума. Вот так он прямо и заявил ей.

Шокирующая узость представлений Фанка злила Лени до глубины души, но в то же время давала ей стимул для разрешения насущных проблем художественного решения. Конечно же, поверхность скалы можно «смягчить» и сделать таинственной с помощью легкой дымовой завесы. Ну как такой мастер света и тени может этого не понимать?! В конце концов, не кто иной, как Фанк косвенно прояснил все ее проблемы.

Фильм, который теперь собирался снимать он сам, был очередным безграничным лыжным торжеством и назывался «Белое упоение» (первоначально — «Солнце над Арльбергом»). Впоследствии один из рецензентов напишет про него, что это «едва ли не самый счастливый фильм, который когда-либо происходил с германской земли». Если Лени захочет, найдется и роль для нее — роль молодой лыжницы-ученицы, а за тренера — многоопытный Ханнес Шнейдер; ну, а в конце ждет увлекательнейшая игра типа «заяц и собаки», и в этой масштабной гонке примут участие полсотни замечательных заграничных лыжников! …В былые времена Лени запрыгала бы от радости — еще бы, провести несколько месяцев в горах, в компании лучших лыжников! — но теперь сердце не лежало к этому. Она была сыта по горло ролями всех благопристойных пустышек, которые не уставал припасать для нее Фанк. А эта роль представлялась еще более бессмысленной — корчить из себя городскую барышню и при каждом удобном случае восклицать: «Ох, как весело! Просто чудо!» Но делать нечего, пришлось подписать контракт — из-за денег. Весь свой гонорар она пустит на съемки «Синего света». Остается только стиснуть зубы — и смириться. Ведь каждый съемочный день приближал ее собственную мечту…

Единственным утешительным моментом во время съемок этой картины было посещение многоуважаемого венгерского кинотеоретика и сценариста Белы Балаша[17], по убеждениям видного марксиста. Она никогда ранее не встречалась с ним, посылала ему свои мысли о «Синем свете» с просьбой высказать суждение. В прошлом Балаш, помимо прочего, снискал известность тем, что защищал горные фильмы Фанка от именитых недоброжелателей, и Лени была уверена, что может рассчитывать на его сочувственное отношение и ценные советы. И

в итоге получила от него гораздо больше. Он сказал ей, что «Синий свет» — очаровательная вещь, с огромным кинематографическим потенциалом. Он так загорелся, что предложил Лени помощь в развитии сценария — без обязательства немедленной выплаты гонорара, даже без перспектив получить его в будущем. Оба коллеги склонили головы над сценарием и работали днем и ночью — в любые часы, когда Лени не была занята на съемках — и вот за пять недель, при небольшой помощи Карла Майера, окончательный сценарий был завершен. «Это было идеальное сотрудничество, у нас были счастливые и добрые отношения», — впоследствии будет вспоминать Рифеншталь.

Балаш согласился приехать и ассистировать в режиссуре фильма. На Шнеебергера — который после работы над «Голубым ангелом» вместе с Штернбергом сыскал славу одного из лучших кинооператоров за пределами Германии — возлагалась общая ответственность за съемки. Рифеншталь основала собственную компанию — «Л(ени) Р(ифеншталь) Студия Филмз» — и начала набирать остальных участников киногруппы, главным образом среди старых друзей. Ей требовались люди, испытанные на пригодность к работе в суровых условиях гор; это было важнее, чем собственно навыки съемок кино. Вдалеке от комфортных условий долины отзывчивость, радушие и теплое отношение к товарищам почитались первостатейными достоинствами. Лени и Шнеебергер, наряду с Карлом Буххольцем — вторым кинооператором и менеджером картины, — могли взять на себя ответственность за техническую сторону дела.

В качества ассистента Шнеебергера Лени пригласила Хайнца фон Яворски, который в течение нескольких месяцев работал ее секретарем. Этот юноша, еще будучи школьником, прочитал статью о съемках «Монблана» и тут же помчался на велосипеде во Французские Альпы. Девять дней он крутил педали до Шамони и еще несколько дней колесил среди снегов и ледников Монблана в поисках киногруппы. Без гроша в кармане, полуголодный, он уже почти потерял надежду, когда некая группа людей, сидевшая в кафе, пригласила его присоединиться, — их заинтриговало, в самом ли деле он побывал во всех тех местах, указанных на табличке, прикрепленной к его велосипеду. Вытащив газетную вырезку, Яворски объяснил, что ищет киногруппу, но она, должно быть, закончила съемки и разъехалась по домам. Теперь ему нужно подзаработать денег и тоже отправляться восвояси. К его удивлению, публика в кафе расхохоталась.

— Что ж здесь такого смешного? — удивился он. Один из группы, бородач, раскрыл свои карты:

— Моя фамилия Фанк, — заявил он, — а это — фройляйн Рифеншталь. А это — Алльгейер, Шнеебергер, Ангст…

Затем Фанк сказал ему:

— Если ты так загорелся идеей съемки фильмов, садись завтра в семь утра на канатную дорогу и приезжай. Я уверен, мы тебе что-нибудь подберем. Пока что Яворски использовался только в качестве носильщика. Но он был рад и этому. И то сказать, разве плохо заработать несколько франков и пару новых башмаков в придачу? Когда же съемки были закончены, «монбланский бродяга» сел на своего двухколесного друга и покатил домой. Шесть месяцев спустя хорошо одетый молодой человек, явившись на порог дома Лени Рифеншталь, представил ей самодельную книгу, в которой он рассказывал о своих приключениях. Книга была полна такого подкупающего энтузиазма, что Лени была мгновенно очарована и тут же предложила ему работу. Теперь «кубок» юноши, одержимого мечтою стать звездой, был «налит до краев» — перед ним маячила перспектива стать «учеником чародея» шнеебергеровского калибра, пусть даже за символическое жалованье всего-то в 50 марок в месяц. (Впоследствии, уже под именем Генри Яворски, он стяжает себе большую славу в качестве голливудского кинооператора.)

Вальтеру Римлю — долговязому гамбуржцу из комедийного лыжного дуэта в фильме «Белое упоение» — было поручено фотографирование (хотя ему никогда прежде не приходилось заниматься подобной работой), а другой из лыжников-звезд Арльбер-га, Руди Матт, согласился управлять рефлекторами из серебряной пленки, отражающими солнечные лучи с целью получения специальных световых эффектов. Многообещающий молодой студент Вальтер (Вальди) Траут — которому впоследствии будут по плечу и более великие вещи — был поставлен ведать финансами, сколь бы скромны они ни были.

Когда дошло до кастинга, то при выборе кандидата на главную мужскую роль инстинкт Лени указал на профессионального актера — белокурого Матиаса Вимана, чья красивая внешность и задумчивый вид подкупили ее. В его облике сочетались чувствительность и суровость именно в той пропорции, как она это видела в облике художника Виго. Правда, практически весь его опыт сводился только к игре на сцене, и хотя в этом Рифеншталь не видела проблемы, но все же колебалась, предложить ли ему роль, пока не убедилась, что фильм пойдет. Первой задачей было разведать подходящие для съемок места и заручиться крестьянами-статистами. Ей виделись простые, земные, бесхитростные крестьянские лица, без

малейшего следа современных забот — как она признается впоследствии, источником вдохновения ей послужили картины Сегантини и гравюры Дюрера. И вот в июне 1931 года Лени и Шнеебергер отправились на поиски требуемого.

За многие годы накопилась целая куча очерков и исследований о «Синем свете». Кинокритики, историки и даже студенты, изучающие кинематографию, анатомировали и разбирали по косточкам структуру и подтексты картины с различными степенями воображения и конструктивной непредвзятости; но единственное независимое свидетельство о том, как создавалась, сама картина, как накладывались друг на друга интерпретации и взаимные влияния его создателей, принадлежит, увы, самой Рифеншталь — об этом можно прочитать в ее книге «Борьба в снегах и льдах» 1933 года и в опубликованных гораздо позже мемуарах «Сито времени». Из этих двух книг наиболее достоверным источником информации о событиях следует считать, несомненно, первую (даже если в ее написании помогал какой-нибудь «писатель-невидимка») — во-первых, написана по горячим следам, во-вторых, появилась на свет задолго до того, как их создательнице приклеили ярлык пособницы нацистов. Значит, до того, как возникла необходимость в оправданиях и извинениях.

…В течение четырех недель Рифеншталь и Шнеебергер мотались по Альпам, пересекли Итальянские Доломиты и Тессин (Тичино) в Швейцарии. Шнеебергер повез Лени в полузаброшенный хутор, находившийся возле водопада. Обрадованная Лени согласилась с тем, что из этого получится прекрасная Санта Мария — деревня ее легенды. Роль Монте Кристалле — Хрустальной горы — досталась горе Кроццон ди Брента, высящейся на западе Доломитовых Альп в Трентино. Ну а крестьяне — не может ли статься, что крестьяне с такими лицами существуют только лишь в воображении Рифеншталь? После того как Лени и Шнеебергер пространствовали по самым высоким и отдаленным альпийским долинам, им в душу начал закрадываться страх, что так оно и есть: хотя «спартанских» общин и крестьянских лиц, в которые навеки «врезался» характер, им встретилось немало, но ни одно из этих лиц не создавало впечатления «обращенности вовнутрь», ни одна из этих общин не представлялась замкнуто-самодовлеющей. Разочарованные, они уже почти смирились с неудачей, как вдруг, неожиданно встретившись в Больцано со своим другом-художником, прознали про Зарнталь — одну из альпийских долин, отходящих от этого южнотирольского города.

— Проезжайте по ней миль восемнадцать, — заверил их друг,

— и вы отыщете именно то, что вам нужно.

И вот воскресным полднем Лени и Шнеебергер очутились в живописной деревушке Сарентино — сельчане как раз выходили из церкви после службы и сбивались в небольшие группки на площади. Лени почувствовала волнительную дрожь — долгие поиски можно было считать оконченными! Перед нею были сильные, одетые в черное фигуры с суровыми лицами, гордые и замкнутые… О нет, эти мужчины и женщины никого не допустят к себе в душу. «Прямые потомки вестготов» — так охарактеризовал их друг-художник.

Все попытки заговорить с ними натыкались на глухую стену. Сельчане просто показывали спину Лени Рифеншталь и ее камере и твердой поступью уходили с площади. Да, похоже, с этими будет непросто! Самое правильное, решила Лени, снять комнату в местной гостинице и прожить столько, сколько нужно, пока с ней свыкнутся и примут ее. Когда она поведала свои планы хозяину гостиницы, тот с неуверенностью покачал головой: «Ведь надо понимать — эти люди едва знают, что такое фотография, не то что кино. Мало кто из них выбирался из долины, еще меньше ездили куда-нибудь дальше Больцано. Вы и за сто лет не уговорите их участвовать в вашей драме».

Но не похоже, чтобы это напугало Лени. Слишком уж большой путь проделан ею, и все бросить? Целыми днями бродила она по разбросанной по холмам деревушке, приветствуя каждого встречного и особый упор делая на разговоры с женщинами и детьми. И что же, прошла лишь неделя, и отчужденности между нею и сельчанами поубавилось, а когда она стала показывать им свои фотоснимки, сколько тут было смеху — люди вырывали их друг у друга, чтобы взглянуть, тыкали в изображение пальцами. Один сельчанин принял ее приглашение на бокал вина — и вот она уже заказывает графин за графином на всю братию! Короче говоря, в итоге ей удалось добиться согласия всей общины на помощь при съемках, но, как сказали ей сельчане, не ранее сентября, когда будет убран урожай. Так-то так, но поводы для беспокойства еще оставались: ведь будущие артисты не понимают толком, чего от них хотят, и, по ее собственному признанию, перспектива съемки некоторых из самых сложных сцен пугала ее чуть не до смерти. Ну хотя бы… во что они превратят сцену травли Юнты, прогоняемой по улицам? А вдруг они так войдут в роль, что и в самом деле проломят ей голову градом камней? Или сцена разгульной полуязыческой пирушки — вдруг так разойдутся, что превратят свое патриархальное селение в Содом и Гоморру? Да и некоторые из драматических сцен под лунным светом, с точки зрения

режиссера, будут, мягко говоря, не легкой прогулкой.

Впрочем, время беспокоиться обо всем этом еще не настало. Во всяком случае, Виман вполне подходил на роль Виго — и, слава богу, согласился. Теперь нужно было заняться подбором кандидатов на второстепенные роли. И вот Лени достала, как говорится, с полок своей памяти образ… своего первого тренера по теннису Макса Хольцбоера, чьего лица она, впрочем, никогда не забывала. Можно только представить себе его удивление, когда ему, как гром среди ясного неба, позвонила бывшая ученица и сообщила, что приглашает на роль трактирщика в своей новой постановке! И все же он был заинтригован, во всяком случае, ему было лестно, что он вписывается в ее планы… Молодой проводник Бени Фюрер, который на Монблане вытащил ее из-под рухнувшего снежного моста, был приглашен на роль молодожена по имени Токио, а местный парень Франц Мальдасеа согласился сыграть младшего братишку Юнты, козопаса. Оставалось найти кандидатку на роль Люсии — молодой жены Токио.

На эту роль Лени требовалась простая деревенская девушка, стихийная и кристально чистая; ее глазами будет представлена судьба Юнты. Таким образом, история горянки-дикарки представала как рассказ в рассказе (художественный прием, в котором отзывается эхо «Пиц-Палю»). Когда название картины и вводный текст исчезают с экрана, фильм открывается сценой прибытия в деревенскую гостиницу молодой пары, которую тут же окружает толпа местных детишек, предлагающих купить у них кристаллы, которыми славится деревня. Но вот разжимается очередной маленький кулачок, и в нем оказывается крохотный овальный портрет цыганской девушки с таинственными глазами, и заинтригованная Люсия спрашивает затем хозяина гостиницы, существовало ли когда-нибудь лицо, изображенное на портрете. На это хозяин тут же приносит старинную большую книгу в кожаном переплете с титулом «ИСТОРИЯ ЮНТЫ. 1866», и, когда рука переворачивает страницы, образ Юнты сходит с них в экранное пространство, вводя зрителя собственно в повествование. Новобрачная пара снова появляется в конце картины, глубокомысленно закрывая книгу и любуясь из окна сияющей дугой водопада, который понимается как живой символ таинственной девушки гор.

Когда в 1950-е годы Рифеншталь делала новую редакцию этого фильма, она отказалась от этой довольно надуманной обрамляющей истории, но первоначально она рассматривала Люсию как персонажа особой важности. Когда она и Шнеебергер двинулись далее по долине Зарнталь в Пеннес, в которой в ту

пору насчитывалось всего две-три примитивных хижины и небольшая часовенка, здесь им встретилась молодая женщина, возвращавшаяся после молитвы. Она была целиком одета в черное, а глаза под черным платком были непередаваемо большими и выразительными. Это было лицо Мадонны. Мгновенно наэлектризованная, как с ней случалось часто, Рифеншталь кинулась за девушкой и вошла вслед за нею в ее хижину. «Она с большими сомнениями отнеслась к моим предложениям. Я не могла оторвать от нее глаз. Каждое из ее движений исполнено чудесной грации… Я знала — мне нужно любой ценой заполучить ее на роль, но действовать придется осторожно».

Женщину звали Марта Маир. Родители ее умерли. На вопрос Лени, согласится ли она на несколько дней покинуть деревню, чтобы принять участие в съемках, она категорически отрицательно покачала головой. Ведь она никогда прежде не покидала родной деревни. Все же она позволила Лени сделать несколько снимков, а позже, когда они со Шнееберге-ром возвращались долгою дорогой домой, они утешали друг друга мыслью, что, когда они вернутся в долину осенью, то вернутся друзьями, и к этому времени все зарнтальцы — и мужчины, и женщины — наверняка отнесутся с теплотой к идее киносъемок. Они надеялись, что и Марта не останется к этому равнодушной.

В июле Лени, с командой из шести человек, начала съемки в других местах. Сперва она поехала в деревню Форолья в Тессине, в двух часах ходьбы от дороги. Там был великолепный водопад, но не было ни гостиницы, ни горной хижины для странников; многие дома стояли пустые, потому что их жители переехали в начале века в Америку в поисках лучшей доли. Теперь в деревне оставалось всего-то девять взрослых и несколько детей. Каждый из членов киногруппы волен был выбрать себе для проживания целый дом. Впрочем, все, что требовалось для жизни в эти жаркие дни середины лета — деревянная кровать да умывальник.

Прежде всего им хотелось отснять сцены у водопада; и до конца своих дней Лени Рифеншталь будет памятно то испытанное ею ощущение вольницы, когда она — наконец-то! — вольна была делать то, что ей хотелось больше всего на свете, с друзьями, которых она любила больше всех на свете. Никто не стоит над душою, никаких студийных чиновников, шпионящих за ними! Без всех этих телефонов, газет и прочей мишуры внешнего мира, атмосфера казалась идеальной для творчества, для достижения «стилистического единства», о котором она мечтала. По ее собственному рассказу, бывали дни, когда им удавалось снимать всего по нескольку минут в день; ведь главным было — схватить

именно силу света и отраженного от воды блеска. Пробные ролики проявлялись каждую ночь, а потом, собравшись у камина в каком-нибудь из старых домов, члены команды спорили о том, удалось ли им добиться в отснятых кадрах желаемого настроения. Каждому было что высказать, никто не отговаривался, что у него, мол, узкая специальность. Они все загорелись общим делом, и тем сильнее, чем лучше шла работа.

Во время съемок операторы экспериментировали с новинкой — инфракрасной пленкой, проявлявшейся в лабораториях «Агфа», с которой Лени какое-то время сотрудничала. Ее низкая синяя, высокая зеленая и красная чувствительности создавали возвышенный, романтический эффект, а в сочетании с цветными фильтрами получались еще более сюрреалистические образы. К примеру, мощный красный фильтр, не пропускавший синие лучи, позволял получить драматический эффект затемнения, полезный, в частности, при ночных съемках — технический прием, который впоследствии будет использоваться во всей киноиндустрии.

Взволнованная результатами, Лени убеждает Шнеебергера решиться на еще более смелый опыт: совместить при съемках в лесу зеленый и красный фильтры. Тот попытался было протестовать — мол, от этого образ окончательно будет утрачен, — но Лени ничего и слышать не хотела.

Ну, право, что она все сует нос не в свои дела? Занималась бы тем, что хорошо умеет, а то вечно лезет с советами: делай то-то, не делай того-то. Какое там! Упрямая, она стояла на своем, пока тот не сдался: ладно, пусть будет по-твоему, только душу отпусти на покаянье! И что же, выяснилось, что инстинкты все подсказали ей правильно; в результате получился в высшей степени стилизованный эфирный образ, все зеленые листья обернулись белыми — достигнут абсолютно магический эффект!

К концу четвертой недели съемок было отснято 10 тыс. футов пленки, каковую отправили в Берлин для проявки. Все ли получилось так, как задумано? Столько зависело от результата, вот в чем был важный момент истины! И когда несколько дней спустя от Фанка пришла телеграмма, Лени едва нашла в себе мужество, чтобы распечатать ее:

«ПОЗДРАВЛЯЮ РЕЗУЛЬТАТАМИ ЧУДЕСНО ВНЕ ВСЯКИХ СЛОВ НИКОГДА НЕ ВИДЕЛ ПОДОБНЫХ ОБРАЗОВ АРНОЛЬД». О прежней настороженности Фанка теперь можно было забыть. Фанк с его широтой натурой способен был выказывать одобрение, когда оно было заслуженно. Лени торжествовала. Но она возликовала еще больше по получении второй телеграммы — от Зокаля, предлагавшего партнерство. Он готов был взять на себя все оставшиеся расходы; «Агфа» уже обещала предоставить

монтажную и ассистента. Теперь за будущее фильма можно было не беспокоиться. Вся группа сияла от радости у дверей почты, а той же ночью у камина пустили по кругу чашу горячего вина.

Теперь они работали с еще большей страстью и решительностью, чем прежде. Много лет спустя «монбланский бродяга» Яворски расскажет, какой недюжинной энергией нужно было обладать, чтобы снимать фильмы с Рифеншталь:

«В ней был совершенно невероятный источник энергии… Никогда не видел, чтобы эта женщина спала. Ее ум всегда заведен. Знаете такую штуку, которую надевают на лошадь? На ней надеты шоры [18]. В том смысле, что она смотрит только в одном направлении, а именно — в том, в котором движется проект… Люди вокруг смертельно устали, а ей хоть бы хны… Она напоминает мне Нерона. Она и впрямь похожа на римского императора. Я ее очень уважаю, но работать с ней было трудно до невозможности… Бог мой, мы восемь часов топали в горы, прежде чем что-нибудь снимали, и все волокли на спине — ни тебе канатных дорог, ничего в этом духе. Все оборудование мы тащили на спине. Нужно быть идеалистом, чтобы так работать, нужно было любить эту работу до безумия…»

После того как ее карьера существенно усложнилась, Рифеншталь оценивала прошлое. Этот период ее деятельности приобрел в ее глазах особое значение — она видела в нем свое последнее беззаботное приключение. Возможно, забот-хлопот и впрямь было больше, чем ей потом виделось затуманенными пеленою ностальгии глазами, но факт остается фактом: все работали так слаженно, так эффективно, и не в последнюю очередь благодаря ее инстинктивной способности подбирать личности и умению обращать их в свою веру:

«За три месяца этих съемок меж нами ни разу не было ни вспышки гнева, ни мелочной ревности, ни даже какого-либо недовольства. Нас объединяла удивительная слаженность. Все мы, восемь человек, были как одна семья. За все платили из общей казны, и каждый старался тратить на себя как можно меньше, чтобы нам всем протянуть на эти крохотные деньги как можно дольше. Если кому нужно было починить башмаки или требовалось еще что-нибудь такое жизненно важное, за все платили из общей казны. Я же ничего для себя лично не покупала за эти 14 месяцев — и не особенно расстраивалась из-за этого».

В начале августа ко всем остальным присоединился Виман; теперь настал черед съемок эпизодов с восхождением в горы и сцен вокруг горного убежища Юнты, фоном которых служила высившаяся над местностью Хрустальная гора. «Название нашего нового местоположения — Мальга-Брента-Альта, — писала Лени.

— Из всех идиллических и прекрасных мест, отысканных нами для нашей работы, это — самое красивое. Оно по-дикому романтическое, словно вдохновлено специально для нас». Чувство особого очарования этого места однажды утром вспыхнуло с новой силой, когда на высоком обрыве над ним возникла изящная белоснежная серна, а за нею гуськом еще сорок точно таких же. Удивительное, неправдоподобное создание, и его появление нельзя было не счесть за добрый знак.

Пролетели, как молния, еще две напряженные, трудовые недели. Каждое утро — выход в горы, вечером — возвращение в хижину к ужину, состоявшему всего лишь из хлеба и сыра. Но и в эту пору, занимаясь экспериментальными съемками, им нужно было проявлять отснятое за день. Каждый вечер после захода солнца двое из группы отправлялись в долину для проявки пленок в Мадонна ди Кампальо; часто они не возвращались назад ранее полуночи, а затем приходилось просыпаться в пять утра для просмотра материала.

Для наблюдения за съемками наиболее драматичных сцен Рифеншталь пожаловал сам Бела Ба-лаш. А вскоре пришло время и для съемок в Сарен-тино, о чем договорились с местными жителями. В назначенный день ровно в семь часов утра на деревенскую площадь должны были прибыть два почтовых автобуса, чтобы отвезти жителей к руинам замка в десяти милях от Сарентино. Но придет ли народ?

После бессонной ночи Лени выглянула в окно около четырех утра. Лило как из ведра. Ну, конечно же, никто не придет, особенно те, кому до Сарентино два-три часа ходьбы: ведь в такую погоду хороший хозяин собаки не выгонит. Когда забрезжила заря, ливень все еще хлестал и на площади по-прежнему не было ни души. Дело принимало серьезный оборот — ведь Виману вскоре нужно было возвращаться в Берлин, где у него был контракт с театральной труппой. Значит, дорог был каждый час. Ни один съемочный день не должен быть потерян.

Но вот за несколько минут до семи на площадь стал стягиваться народ. «Они стояли терпеливо под огромными зонтами. Две древние бабушки и один хромой старик. Все — в своих лучших воскресных платьях, на женщинах — большие блестящие атласные передники. Настроение у меня начало подниматься. Тут подошла еще одна группа — судя по всему, целая семья, включая детей и дедушку. А народ все подходил. Постепенно площадь оказалась заполненной. Сердце у меня прыгало от радости — мне хотелось расцеловать всех их, моих дорогих крестьян, за то, что отважно явились в назначенный срок, несмотря на хляби небесные. Я выбежала на улицу и пожала руки

всем и каждому».

Наконец две моторные колымаги вкатили на площадь и замерли. Народу собралось куда больше, чем ожидалось; нескольких древних стариков пришлось уговаривать сесть в «железное чудовище», остальных умолять не пришлось — и вот уже два набитых, как бочки сельдями, моторизованных шарабана увозят зарнтальцев навстречу чудесам кинематографии! Для аутентичности Лени хотела показать сельчан во всей их повседневной жизни: за работой, дома, на ферме, во время молитвы и празднеств, приуроченных к тем или иным временам года. В ту пору интерьеры обычно реконструировались в студии. Лени же специально выписала из Вены фургон с осветительным оборудованием, чтобы все снимать в естественных условиях. Она сознавала, что ступает на тропу эксперимента, выходящего даже за рамки накопленного Шнеебергером опыта; но, к счастью, инженер по свету знал свое дело, а съемки Шнеебергером крестьянских лиц крупным планом впоследствии сравнивались с творчеством великого Сергея Эйзенштейна.

Возле замка Рункельштайн под деревьями были расставлены столы, и, по прибытии на место зарнтальцев угостили вином — пей сколько влезет! Затем им стали показывать кинооборудование, объясняя, как оно работает. Сдержанность и недоверие деревенских жителей мигом улетучились! Даже по итогам первого дня оказалось возможным заложить в металлические банки пленку с отснятыми важными сценами. Вечером сельчан отвезли домой. Ну, еще неделя такой съемки — и самое страшное позади! Каждый день зарнтальцев привозили на автобусах к подножию замка, где еще до рассвета киногруппа начинала разматывать провода и устанавливать среди руин мощные прожекторы. «Невозможно поверить в то, чего удалось достичь моим людям. Поскольку каждый пфенниг был на счету, мы не могли нанимать дополнительных помощников. Что ж, каждому пришлось трудиться за троих».

Итак, последний день съемок у стен замка. Последний раз удается собрать всех жителей села. Уже полночь, а они все еще сидят, хотя начали рано… А ведь еще не начали снимать сцены пирушки! Все члены киногруппы устали, как лошади, да и сама Лени едва держится на ногах из-за боли в спине. Рыдая, она уселась на бочку, держа в руке сценарий и не будучи в силах сосредоточиться. Она уже много дней не смыкала глаз, а сколько раз пропускала обеды и ужины, и не сосчитать.

«Храпя, крестьяне спали вповалку в каждом углу — и с ними-то мне теперь снимать веселую пирушку! Точно муравьи, несущие свои яйца, мои товарищи суетились вокруг прожекторов,

расставляли столы, скамьи, бочки — словом, все необходимое для шумного деревенского веселья. Собрались музыканты и, грянув оглушительную польку, разбудили спящий народ. Принесли молодого вина и пива, и мы снова стали входить в роль».

Лени повела танец, весело кружа то с одним из сельских парней, то с другим, побуждая вскочить на ноги даже самых неповоротливых сельчан. Смех, звон стаканов — и вот уже пирушка развернулась на всю катушку! Сподвижники Лени, разместившись по углам и позади столов, орудовали кинокамерами, боясь упустить момент. Долговязый Римль вскарабкался на бочку и стал снимать сверху. К двум часам пополуночи весь этот кошмар был окончен. «Когда крестьян увезли из замка по домам, а мои бравые парни стали сворачивать кабели, я снова рухнула на бочку из-под пива, вычеркивая красным карандашом страницу за страницей сценария».

…На следующее утро они смогли наконец позволить себе роскошь отоспаться всласть. Виман уже мчался в Берлин; вскоре за ним последует наспех заколоченный ящик с очередной партией — восемь тысяч метров — пленки для проявки. В самой же зарнтальской деревушке оставалось отснять только интерьеры кухонь и домашние очаги. Видя, с каким радушием деревенские жители принимают у себя гостей, невозможно было представить себе, что это те самые угрюмые зарнтальцы, которые шарахались от чужаков как от огня, когда те только-только приехали к ним в деревню. Теперь все они были для Лени и Шнеебергера как дорогие друзья, готовые поддержать и добрым словцом, и заботой! Даже местный викарий, и тот позволил им вести съемки во время службы! Даже в самых дерзновенных мечтаниях Лени не могла бы помыслить о лучшем! И как жаль, что так скоро настало время расставания — печальное и для гостей, и для хозяев! В день отъезда киногруппы зарнтальцы снова встали спозаранку, чтобы проводить с песней в добрый путь. Одна невысокая пожилая женщина сунула в руку Лени Рифеншталь самодельные восковые цветы — цветы, которые никогда не завянут! Сельчане проводили Лени с товарищами до самого Больцано; теперь в киногруппе осталось только шестеро — те самые шестеро, которые и начинали работу. Летняя пора уже почти закончилась, и блестящий снег уже посеребрил самые высокие вершины. Необходимо было, прежде чем пейзаж окончательно не приобрел зимний вид, отснять последние сцены, в которых босоногая Юнта забирается на Хрустальную гору, и заботливо упаковать материал в железную коробку. К счастью, Брента продолжала одаривать наших героев теплыми деньками, чего оказалось достаточно для завершения съемок, по окончании которых они вернулись в

Берлин — с того времени, когда они покинули его, прошло ровно три месяца.

7
«SOS! АЙСБЕРГ!»

Лени Рифеншталь еще не успела накопить богатого опыта по монтажу кинокартин, когда засела за конструирование «Синего света» из отснятой горы целлулоида. Но очень скоро она напишет об этих днях учебы как о «самой прекрасной части» этого проекта, и впрямь волнительного с начала до конца. «Мне невыносимо было покидать монтажную, — писала она, — лучше всего было спать там». Кадры оказались куда более сильными, чем она осмеливалась надеяться, и она экспериментировала — так и сяк, а более длинными и более короткими вариантами — добиваясь наиболее сочетаемых фрагментов и сопоставлений. Но ощущение недосказанности, как на грех, ускользало. С некоторыми колебаниями она наконец решила обратиться к Арнольду Фанку и спросить его мнение.

— Принеси мне то, что ты сделала, — ответил он. — Сперва позволь мне ознакомиться, а затем просмотрим вместе.

Но ждать он не стал, и, когда она пожаловала к нему на следующий день, он объявил ей с брутальной легкостью: «Ну вот посмотри, что ты об этом подумаешь? Мне пришлось переделать почти каждую сцену. Я просидел над этим всю ночь, и, право же, твой подход — нечто совершенно невозможное».

— Но ты же обещал, что мы отсмотрим это вместе, — ошеломленная, запротестовала она. — Я просила тебя не трогать без меня…

— Я думал, ты хотела, чтоб я тебе помог.

Вынести обиженного вида Фанка Лени была уже не в состоянии и разрыдалась в три ручья. Ее ментор счел за лучшее тактическое отступление.

Выплакавшись, Лени тщательно собрала сотни крохотных кусочков и отнесла их вместе с фильмом домой. Прошли дни, прежде чем она решилась просмотреть Фанково «рукоделие». Напрасно старалась она убедить себя, что все не так уж плохо, как она ожидала. В действительности все было гораздо сквернее, чем можно было себе представить. «То, что я увидела, было самым настоящим уродством». (Годы не притупили ее боли: вышеприведенные слова написаны в 1987 году, более чем через полвека после событий!) Но по крайней мере теперь она знала, что ей нужно делать: «Из миллиардов крохотных кусочков, которые я склеивала обратно, постепенно возникал настоящий фильм, становившийся с каждой неделей более зримым, пока

наконец легенда «Синего света», которая всего год назад существовала только в моих мечтах, не легла передо мною в окончательном виде».

Премьера фильма состоялась во дворце студии УФА «Паласт-ам-Цоо» 24 марта 1932 года; это было внушительное собрание, которое сразу отметило в картине Лени художественность. Первые рецензии были смешанными — хотя никто не мог найти изъяна собственно в качестве съемок. «Прекрасно до крайности»; «эффекты фильма приближаются к изящной живописи», — вот какие оценки предлагал «Варьети» своим читателям, считая при этом саму Рифеншталь слабой и как режиссера, и как актрису, и заключая с некоторой помпезностью: «Кинокомпания, выпустившая эту картину, должна понимать, что в коммерческом плане картину ждет провал». Куда восторженней был «Фильм-Курьер», рассказывая читателям, что, когда в кинозале зажигается свет, зрители чувствуют, будто возвратились из другого мира: «Мужественная женщина, верная своему призванию и своей цели, перевернула кинематографический мир с ног на голову». По мере того как Рифеншталь ездила по Германии и Европе с премьерными показами кинофильма, становилось все очевиднее, что успех превзойдет все ожидания. На Первом венецианском бьеннале в том же году «Синий свет» завоевал серебряную медаль.

Когда картина добралась до Нью-Йорка, то тут же стяжала эпитеты «безупречная» и «в высшей степени чарующая фантазия». Ну а в Лондоне растаяло даже каменное сердце полковника Стратта. «Наконец-то, — пишет он с восторгом, — у нас есть действительно прекрасный горный фильм!» Привлекательная фройляйн Рифеншталь (чье творчество, как он считал, было «доселе испорчено режиссурой небезызвестного Фанка в гротескных «Пиц-Палю», «Монблане» и других отвратительных фальшивках») ныне, когда она стала сама себе режиссером, решительно вернулась на свой путь. Полковник оценил также прекрасный стиль, которым она взбирается на скалу, несмотря на свою «совершенно неподходящую для альпинизма обувь» — это он так отзывается о многострадальных босых ступнях юной дикарки!

Лени Рифеншталь упивалась похвалами. По-прежнему видя себя в первую очередь актрисой, она приветствовала новую независимость, которую принес ей этот фильм, и уже задумывалась над тем, как будет дальше делать фильмы по своему усмотрению. Конечно же, в голове у нее не было недостатка идей. Так что, когда «Юниверсал студиос» послала ей телеграмму с предложением новой заглавной женской роли в

очередной картине Фанка, которая будет сниматься в немецкой и американской версиях, она, ничуть не колеблясь, отклонила это предложение.

Рифеншталь набирала очки без всякого Голливуда. «Юниверсал» настойчиво хотела заполучить ее имя, и любой ценой (а какая еще актриса сможет или захочет сниматься в столь суровых условиях?). На кон ставились невероятные — так ей казалось — суммы; но, когда она в конце концов капитулировала, решающим в этом были не деньги. По ее словам, она не могла устоять перед искушением разделить еще одно (возможно, последнее) приключение со своими дражайшими коллегами.

Сюжет фильма «SOS! Айсберг!» был типичным для Фанка: драматические страсти, разыгрывающиеся посреди суровых природных условий, только на сей раз альпийские глетчеры были заменены арктическими льдами. Рифеншталь предназначалась роль женщины-пилота по имени Хелла, чей супруг — знаменитый ученый — пропал на просторах Гренландии. По правде сказать, тема на тот момент жизни могла бы показаться бестактной: незадолго до этого именно на снежной шапке Гренландии исчез знаменитый немецкий ученый Альфред Вегенер. Тело его было обнаружено только весной того года в тщательно выдолбленной во льду могиле, следов же его спутника-эскимоса не было найдено вовсе: возможно, и он погиб на бескрайних просторах Гренландии вскоре после того, как предал покойного погребению со всеми почестями.

Сюжет Фанка отличен от трагедии, случившейся в действительности. Хелла находит пропавшего супруга, но ее самолет терпит катастрофу на айсберге. Но все заканчивается хорошо: и ее, и мужа, и начальника поисковой экспедиции благополучно доставляет в безопасное место все тот же неутомимый Эрнст Удет, в очередной раз играющий самого себя. Для съемок фильма снаряжалась целая экспедиция — ни больше ни меньше как Гренландская экспедиция «Д-р Фанк-Юниверсал», — финансируемая президентом «Юниверсал Пикчерз» Карлом Леммле при поддержке датского правительства. Чтобы придать своему предприятию законный вид и как бы научную направленность (и, добавим с известной долей цинизма, чтобы избежать обвинений в бесчувственности), Фанк включил в команду четверых ученых из последней экспедиции — на них возлагалась задача поиска подходящих мест для съемок, и, кроме того, они продолжат свои исследования гренландских фиордов и глетчеров. Полярный исследователь Кнуд Расмуссен[19], наполовину эскимосского происхождения, которого часто величали Королем эскимосов, согласился стать своеобразным

«покровителем» экспедиции, сочетая роли «специалиста по связям с общественностью» и, как это принято называть, «мистера фиксит» — человека, который все улаживает и обо всем договаривается на местах.

Из представителей «старой гвардии» (участие которых, собственно, и соблазнило Лени Рифеншталь сниматься) в картине были заняты Зепп Рист, исполнявший главную мужскую роль в «Монблане», долговязый лыжник Вальтер Римль и его партнер-коротышка Гуцци Ланчнер; операторы Шнеебергер, Буххольц и Ангст, ну и, конечно же, ее старый закадычный друг пилот Эрнст Удет, а Вальди Траут выступал в качестве ассистента режиссера. Но, несмотря на то что в команде было столько знакомых лиц, ситуация отнюдь не походила на дела давно минувших дней, когда она была единственной женщиной — утешительницей мужских сердец на съемочной площадке и могла вызывающе флиртовать с любым, кого выберет. Шнеебергер успел сочетаться узами законного брака, и его молодая супруга Гизела входила в экспедицию в качестве самостоятельного фотографа, а всего женщин в этой экспедиции было семь. Среди них — молодая подружка Удета, яркая рыжеволосая девушка, получившая курьезное прозвище Лаус, означающее некое неприятное для человека насекомое; Фанк привез свою секретаршу, которая впоследствии станет его женой, и ряд ученых также взяли с собой подруг. Словом, при такой конкуренции Лени вполне могла получить щелчок по носу, если сунет его, куда не следует. Как бы там ни было, ее внимание быстро привлек один из трех знаменитых альпинистов, приглашенных в экспедицию в качестве консультантов по безопасности актеров-статистов.

У Ханса Эртля были зеленые кошачьи глаза. Он был живым и порывистым, всегда готовым пошутить и превосходно сложенным. Неудивительно, что Лени нашла его, «без сомнения, самым привлекательным в экспедиции мужчиной». Он достиг славы годом ранее, впервые совершив дерзостное восхождение на гору Ортлер по северному склону совместно с покорителем Маттерхорна Францем Шмидом. Двумя другими горовосходителями в команде были швейцарские проводники Фриц Штойри и Давид Цогг. Кроме того, в ней были врач, повар, специалист по уходу за животными, второй пилот, различные механики и операторы, фотограф и звукооператор. Такова была составленная Фанком пестрая группа, которую он рад был представить журналистам на прощальном приеме.

Лени попала в его черные списки за то, что опоздала на поезд, который увозил всех к пароходу. Она взошла на палубу только на следующее утро, сияя от волнения, но наотрез

отказываясь (как сама о том вспоминает в своих мемуарах) сообщить кому бы то ни было, где пропадала. Итак, в конце мая 1932 года британский пароход «Бородино» с экспедицией из 38 человек на борту, вышел из порта Гамбург и взял курс на Уманак.

Следует сказать, что Тренкер предлагает свою, весьма своеобразную версию опоздания Лени к поезду, но надо помнить о том, что, во-первых, он не участвовал в экспедиции, а во-вторых, где бы дело ни коснулось Лени Рифеншталь, он рад был придать трактовке событий пикантный оттенок. По его словам, она отсутствовала несколько дней подряд, меж тем как Удет и Фанк ломали голову, куда же она могла запропаститься, опасаясь, что вся экспедиция опоздает на судно. «Наконец, — пишет Фанк, — раздался телефонный звонок: только что приземлился личный самолет Гитлера. Оказывается, Лени побывала в гостях у фюрера под Нюрнбергом. Она вошла в холл гостиницы с огромным букетом цветов; с расстояния было видно, как светились ее глаза, все ее существо было преображенным. Она всем дала понять, что как раз пережила что-то волнующее».

* * *

Окунувшись с головой в работу на съемках фильмов, Лени Рифеншталь обрашала мало внимания на политику, хотя ни от чьих глаз не могли укрыться ни плачевное состояние идущей ко дну германской экономики, ни растущая безработица. Ее родной отец, которого она всегда считала преуспевающим, вынужден был сократить свой бизнес, уволить две трети рабочих и перебраться вместе с матерью в небольшую наемную квартиру. Год за годом коммунисты и национал-социалисты драли глотки, стараясь перекричать друг друга; банды агрессивно настроенных молодых людей маршировали по улицам, об общественном порядке можно было забыть. Это был Берлин Ишервуда и Шпендера, эпохи заката Веймарской республики, когда все чаще, как пароль, стала звучать фраза «Во всем виноваты евреи!», причем не только из уст откровенных нацистов. Разъезжая с показом фильма «Синий свет», Лени поражалась тому, что имя Адольфа Гитлера было у всех на устах как в Германии, так и за рубежом, и ей было удивительно, сколь много ее соотечественников верят в то, что ему одному под силу справиться с наболевшими проблемами Германии. Его личная армия штурмовиков (СА) открыто шествовала по улицам, грозя карой всем, кто не вышел физиономией для их извращенного понимания «нового порядка».

Возвратившись в Берлин весной 1932 года, Рифеншталь

застала улицы в афишах, извещающих о выступлении Гитлера на публичном митинге. Ее друг Эрнст Егер, журналист и яростный антифашист, сказал Лени, что ей непременно нужно сходить туда и послушать, что он будет говорить. Пробудись, присмотрись к тому, что происходит, прислушайся к тому, какой нацисты хотят видеть Германию! Лени согласилась, хотя ее и не больно заботило, каким рисовала пресса этого самого Гитлера. Тем не менее ей был любопытен сам феномен: что делает его таким популярным?

Митинг в «Шпортпаласте» явился для нее откровением. Хотя Лени и не упоминает об этом, но, по-видимому, это был тот самый случай, когда Геббельс публично объявил о намерении Гитлера оспаривать у Гинденбурга пост президента. По словам самой Лени, она находилась слишком далеко, чтобы можно было рассмотреть лицо фюрера, когда он явился, чтобы обратиться к толпе с речью, и почувствовала инстинктивную неприязнь ко всей этой истерии, подхлестываемой непрестанными криками: «Хайль!» «Хайль!» «Хайль!» Но, когда фюрер начал речь, его голос и риторика возымели на нее — как и на каждого из присутствующих — почти апокалиптическое воздействие:

«Мне казалось, будто передо мною разверзлась поверхность земли, будто полушарие, неожиданно расколовшись посредине, выбросило огромную струю воды, столь мощную, что она достала до неба и сотрясла землю. Я почувствовала себя совершенно парализованной».

Лени особенно не следила за темой выступления, но была очарована и самим оратором, и тем, как он подчинил внимание присутствующих. Хотя она теперь была по горло занята подготовкой к поездке в Гренландию, событие в «Шпортпаласте» взволновало ее так, что едва ли могла думать о чем-либо другом. В продолжение нескольких последующих лет она использовала любую возможность, чтобы поделиться своим смущением с друзьями. Социализм как таковой очень импонировал ей; но национал-социализм? Нужно ли было принимать весь этот воспламеняющий словесный поток за чистую монету? Что в этой пропаганде можно было отнести на счет присущего всякой кампании пыла, а что является неотъемлемо присущим политике этой партии? Ведь, без сомнений, многое из того, о чем с такой страстью вещает этот человек, попросту нечто глубоко ужасное! Так как же тогда объяснить его привлекательность?

Как и всегда, Лени поспешила поделиться своим беспокойством со знакомыми — первым, к кому она отправилась, был ее друг Манфред Георг, редактор берлинской вечерней газеты «Темпо», еврей по национальности. Как он оценивает

феномен Гитлера? По-видимому, и Георг, наряду с широкими народными массами Германии (что еврейскими, что нееврейскими, одинаково), относившимися к национал-социализму все больше как к какой-то блажи, а к его вождю — как к явному сумасброду, не сумел в полной мере оценить ужасную опасность, если нацисты придут к власти. «Он (Гитлер) — блистательный, но опасный» — таковою была его консервативная оценка. Теперь Лени решила обратиться непосредственно к первоисточнику. Незадолго до отъезда в Гренландию она написала письмо в адрес Главного штаба нацистской партии самому Гитлеру с просьбой о встрече. Этот поступок не покажется таким уж экстравагантным, если знать привычки Лени с юных лет: уж коли человек произвел на нее впечатление, ей требовалась встреча с ним! По всей вероятности, таким путем она познакомилась с Фройтц-хаймом, а Тренкера представила Фанку, Штернбергу и Пабсту. Она знала, что стоит ей начать болтать — и она может очаровать любого. Это всегда работало на нее, давая возможность создавать для себя новые возможности, ковать свою судьбу.

Чего она могла не знать, когда писала это письмо, так это того, что фюрер уже был ее горячим поклонником, очарованным ее танцем с трепещущими покрывалами в ее самой первой ленте. Романтика, давние, но чувственные воспоминания, солнце, заходящее над Северным морем — все это всколыхнуло в нем некие струны. С тех пор он с интересом следил за ее карьерой — особенно поразил его воображение «Синий свет».

Единственные сведения, из которых мы узнаем о первой встрече фюрера и Рифеншталь, принадлежат ей. Накануне того дня, когда она должна была отправляться на поезде в Гамбург, ей позвонил адъютант фюрера Вильгельм Брюкнер. Он сообщил, что Гитлер будет рад принять ее назавтра близ Вильгельмсхафена. Отвергая ее недоуменные протесты, Брюкнер заверил, что она будет вовремя доставлена к пароходу, и волноваться на этот счет ей совершенно нечего. Со своей стороны, Фанк ожидал участия кинозвезды в пресс-конференции на поезде, приходящем к пароходу, да и студия «Юниверсал», как ему было известно, очень рассчитывала на это. Как она могла их так подвести? Как бы там ни было, на следующий день другой поезд примчал ее к побережью Балтики. Несколько часов спустя официальный черный «Мерседес» забрал ее на вокзале и отвез на маленький курорт Хорумерзиль, где ее ожидал Гитлер. Они прогулялись по пляжу (причем его охранники соблюдали почтительную дистанцию), и Рифеншталь удивило, что фюрер оказался «таким естественным и нескованным; как совершенно нормальный

человек», и «неожиданно скромным». Он говорил о ее фильмах, чем покорил ее. В ее глазах он все более отделялся от своего публичного образа.

Она заявила ему (так, во всяком случае, сообщает она сама), что никогда не смогла бы быть членом его партии; а он, в свою очередь, сказал, что, когда он придет к власти, она будет снимать фильмы специально для него.

В этот вечер они снова гуляли по побережью, нежно взявшись за руки. Гитлер рассказывал ей о своих вкусах в музыке и архитектуре, о том, как он видел свою миссию во имя спасения Германии. Однако, когда он сделал попытку обнять ее, Рифеншталь, ошеломленная и не готовая к этому, отшатнулась от его объятий, и он тут же понял, что с ней у него ничего не выйдет. Их диалог за завтраком на следующее утро был дистанцированным и формальным, и, как только трапеза была окончена, Гитлер поцеловал ей руку и перед расставанием попросил ее дать о себе знать, когда она вернется из Гренландии. Его личный самолет доставил ее в Гамбург.

* * *

По сюжету для съемок картины «SOS! Айсберг!» требовался широкий фиорд с плавающими по нему айсбергами и льдинами. За вычетом нескольких сцен с эскимосами, почти все действие должно было происходить на крошащихся льдинах. Хотя в районе базы киногруппы в Уманаке айсбергов было хоть отбавляй, но они были сверх обычного подвижны и нестабильны, быстро таяли и, уж конечно, не могли обеспечить надежность в течение нескольких дней, необходимых для съемок важнейших сцен. Удет был послан на разведку на север и наконец отыскал место, показавшееся ему более подходящим — Ну-лярфик, в сотне миль от Уманака. Здесь, в устье Кан-гердлук-фиорда, к кромке воды сползали два глетчера — Ринк и Умиамако, от которых откалывались колоссальные айсберги. Фанк тут же отправился туда с передовым отрядом для подготовки дел на месте. Но, как известно, пока кот в отлучке, мышам раздолье — для оставшихся членов команды наступило время веселья!

Лени была околдована гренландской весной, ее нежным, как шелк, воздухом и теплым солнцем. Она целыми днями каталась вокруг грозных ледяных гор на своей надувной лодке — там ее не заедали мошкара и москиты, кишевшие на побережье. Однажды она села в свою резиновую «Лило» и причалила к особенно привлекательной «льдышке», намереваясь позагорать на ее

блестящей поверхности. В небольшом углублении на верхушке собралась талая вода, похожая на изумруд, и Лени, конечно же, не могла отказать себе в удовольствие окунуться, прежде чем расположиться для приема солнечных ванн. По ее собственному признанию, редко случалось ей чувствовать себя такой же освежившейся и беззаботной, как на этом айсберге, медленно дрейфовавшем по водной глади фиорда. «И вдруг неожиданно зловещий треск, едва не пробив мне барабанные перепонки, вырвал меня из мира грез. Мой айсберг содрогнулся, и озерцо выплеснулось на меня. Я соскользнула на пузе вниз по склону и вцепилась в свою весельную лодку, которую нельзя было потерять ни при каких обстоятельствах. К счастью, ледяная гора не перевернулась, а только покачалась туда-сюда, пока в конце концов не пришла в равновесие.

Только тут она поняла причину происшествия: раскололся соседний айсберг, словно раненое морское чудище, и в узкий проход полетели гигантские глыбы льда. Любительнице полярного загара ничего не оставалось, как налечь на весла и убраться подобру-поздорову. «Это был первый и последний раз, когда я использовала айсберг для собственного удовольствия», — благочестиво гласят ее мемуары. Ну, тут она немного кривит душой, если верить воспоминаниям Ханса Эртля.

Перед отъездом в экспедицию Эртль был настоящим образом проинструктирован держаться от коварной соблазнительницы на почтительном расстоянии. Со всею горечью кавалера, отправленного в отставку, Вальтер Римль предупреждал: «Не позволяй этой маленькой беспутнице дурачить тебя своими хитростями! Она просто не может пройти мимо молодых студентов вроде нас с тобой. Но мы для нее… все равно что леденцы на палочке: пососет, полижет, пока нравится, а надоест — и бросит!». Не было похоже, чтобы слова друга разубедили Эртля. Более того, его интриговала ее слава! Когда однажды вечером по дороге на пляж его подкараулила Лени, он был более чем обрадован возможности поговорить со знаменитой кинозвездой о ее планах. В конце концов, помимо того что она излучала чувственность и радость (и это прекрасно сознавала!), она была режиссером с мировым именем!

— Я наблюдала за тем, как ты управляешь каяком, — сказала Лени Эртлю. — Мне нравится, как ты держишь весло, почти у самой лопасти. При этом у тебя изгибается весь торс, как у танцовщика. Это так элегантно! Меня научишь?

Эртль неуклюже пробурчал, что так, мол, гребут на его родной реке Изар и что он рад будет продемонстрировать ей это в любое время.

— Всегда рад быть к вашим услугам, — улыбнулся он.

— Всегда? — Лени устремила на собеседника удивленный взгляд. — А, скажем, теперь?

После долгого дня, проведенного на воде, Эртлю до смерти хотелось поужинать, но, поборов урчание в желудке, ответил — как он надеялся, в его ответе прозвучал лишь намек на неуверенность: «Конечно же. Отчего бы нет?»

Страстно сжав его руку, Лени потащила Эртля к своей палатке, стоявшей среди скал в стороне от остальных, и протянула ему целое блюдо сандвичей и термос с питьем, сбереженные от послеполуденного чаепития. «Будь как дома, — сказала она ему, — а я сейчас переоденусь. Это недолго».

Когда она вернулась, переодетая в костюм для прогулки на каяке, у Эртля едва не остановилось дыхание. Одаривая гостя самой лучезарной улыбкой, она стояла перед ним в поплиновой рубашке-безрукавке и сверхкоротких шортах цвета хаки. Ее темные волосы были подобающе завязаны сзади кожаным шнурком.

— Ну как, подойдет?

— Надо бы потеплее, — рассмеялся Эртль. — Придется плавать вокруг айсбергов!

Одарив его ответной улыбкой, Лени выволокла вещевой мешок с верхней одеждой и «неприкосновенным запасом».

— Это на случай кораблекрушения — воркуя, выдохнула она.

Меньше всего Эртлю хотелось бы, чтобы его уход как раз перед сном был кем-нибудь замечен. Осторожным торопливым шагом продвигался он к кромке воды, таща мешок, а Лени влекла его за собой, легко перепрыгивая со скалы на скалу. «У нее красивые ноги, — заметил Эртль. — Стройные, как у газели». Нехитрые пожитки были мигом погружены в нос суденышка; Лени вошла в лодку и села на корточки перед своим наставником.

— Пока что вынь весло из воды, — сказал Эртль. — Мне надо выбраться из залива. Сейчас завернем за айсберги и скроемся из виду.

Самым нежелательным для него было бы, чтобы его сейчас увидел Римль, хотя сердечный совет его друга улетучивался из головы по мере того, как каяк продвигался меж льдин по водам Уманака.

«Чтобы я мог лучше продемонстрировать технику гребли моей ученице и чтобы мне было легче исправлять ее ошибки, мы убрали спинку переднего сиденья, — вспоминал Эртль в своих честных мемуарах. — Лени скользнула ко мне и уселась, как на санях, промеж моих ног, которыми я управлял рулевыми скобами.

Не думаю, что я один несу ответственность за то, что в эту магическую ночь арктического полуночного солнца урок гребли на каяке пришлось перенести на неопределенный срок».

После этого всякий раз, когда позволяла программа съемок, пара удалялась на каноэ на приватные экскурсии по окружающему белому миру и устраивала пикники на айсбергах. Иногда Лени, сидевшей на переднем сиденье, удавалось подстрелить утку, и тогда они ощипывали ее и готовили на примусе, добавляя кусочки копченого бекона и сметану — это называлось «жаркое-ассорти по-лейпциг-ски» и было весьма вкусно. Но похоже, с еще большим наслаждением вспоминает он о следующем: «На нас не было ничего, кроме горных ботинок. И мы, как шальные детишки, носились взапуски вокруг озерца с сине-зеленой водой, натопленной на верхушке льдины жарким июльским солнцем и манившей поплескать друг друга прохладной влагой, чтобы остудиться. Вот так мы проводили час за часом в раю наших мечтаний, совершенно свободные от любых мирских забот». Иногда, по словам Эртля, Лени неожиданно сбегала к лодке, которую из предосторожности вытаскивала на льдину, и тащила за край большой навес от палатки, который расстилала на берегу искрящегося озерца, тщательно разглаживая все складки. Затем Эртль устраивался поудобнее на противоположном берегу изумрудно-зеленой воды «в ложе бенуара, то бишь на резиновом матрасе», и тогда бывшая прима-балерина, которая чаровала публику всей Европы, пока восемь лет назад с ней не случилось несчастье, «стаскивала с себя неуклюжие горные ботинки и — для меня одного — медленно начинала танцевать».

«Хорошо еще, — замечал он, — что Удет ни разу не выбрал этот момент, чтобы сбросить нам со своего самолетика почту или припасы».

Этот «сон в летнюю ночь» длился неделю. Лени и Эртль неразлучно ходили на охоту и рыбалку, пока Эртлю не поступил приказ двинуться на север к партии Фанка. Лени, которая когда-то дала страшную клятву больше не влюбляться после разрыва со Шнее-бергером, снова позволила пламени страсти поглотить себя, причем без всякого сожаленья. «Мы оба были живыми существами, любившими природу», — писала она много лет спустя, объясняя, как «случайный флирт неожиданно перерос в страсть».

Тем не менее съемки проходили не без трудностей. В некоторых сценах требовалось участие белых медведей, для чего Фанк закупил в гамбургском зверинце Гагенбека трех взрослых особей, а также пару тюленей. Не то чтобы в Гренландии тот и

другой вид млекопитающих был в дефиците, но перспектива по неделям выслеживать диких животных среди паковых льдов, да еще без гарантии результата, никак не импонировала Фанку. Он предпочел иметь дело с животными из зверинца, заодно пригласив в экспедицию и их смотрителя. Однако медведи, проведя несколько недель в клетке, сделались раздражительными и ни за что не хотели «сотрудничать» с киногруппой. Один из участвовавших в экспедиции ученых, доктор Зорге, вспоминал, как Лени пыталась задобрить зверей кусочками сахара; а кончилось все это плохо: однажды, стоило ей на секунду утратить бдительность, и самый крупный зверь нанес ей сквозь прутья клетки удар лапой, разодрав ей краги на узкие полоски, и только проворный отскок назад спас ее ноги от той же участи. Команда попыталась было соорудить медвежью яму, но самый крупный зверь по кличке Томми сумел выбраться и в отчаянном рывке к свободе бросился в открытый океан. Самым отважным эскимосам-охотникам на медведей, участвовавшим в съемках, удалось отловить его, но дальнейшая судьба зверя оказалась плачевной: после того как его поймали, все попытки водворить зверя в клетку закончились неудачей, пуля охотника оборвала его многообещающую карьеру кинозвезды. Дело в том, что гренландские власти категорически требовали, чтобы ни один чужой медведь не попал на их территорию из опасения трихиниллеза — паразитического заболевания, которое может передаваться и человеку при недостаточно тщательном прожаривании мяса.

Теперь, когда Фанк обосновался в Нулярфике, а база — в двадцати минутах от Уманака, работы у Удета было хоть отбавляй: когда не был занят на съемках, перевозил сообщения между двумя лагерями. Ни в одном из них сесть было негде, посадка между тающих льдин также была невозможна, поэтому ему приходилось вылетать из третьей базы на Ингольсвиде (как мы видим, экспедиция получилась очень разбросанной!). Сбрасывать почту и продукты с самолета было довольно легко, а вот забирать письма на месте было сложнее и требовало хитрой воздушной акробатики: метки с почтой подвешивали на высоких столбах, а отважный пилот подхватывал их специальной удочкой с крючком.

Новости были неутешительные: ни один из больших глетчеров не обещал достаточной безопасности, как можно было бы надеяться. Огромные пласты льда отламывались каждые несколько дней, волнуя воду во фиорде и сталкивая айсберги друг с другом, что делало навигацию невозможной. Судно могло прийти только поймав промежуток между этими родовыми

потугами титана, что было сопряжено с риском; да и при любых обстоятельствах путь по воде занимал двадцать пять миль.

Находясь в Уманаке, Лени наконец получила распоряжение выехать на север и присоединиться к киногруппе. За нею была послана одна из двух небольших моторных лодок, которыми располагала экспедиция. Заодно нужно было забрать двух медведей. Кроме того, к ним присоединилась жена ученого Герда Зорге, затосковавшая по супругу и решившая воспользоваться оказией. Отныне обеим женщинам суждено было вести более примитивное существование: вся киногруппа теснилась в двух палатках, пресную воду можно было получить только растапливая на примусах снег и лед, так что для готовки обеда оставалась единственная печурка. Да и разносолов-то особых не было: в ожидании подвоза съестных припасов передовой отряд жил на эскимосской диете, стреляя чаек и тюленей.

Итак, Лени Рифеншталь заняла место в крохотной каютке — собственно, это был грязный трюм, пропахший отсыревшим деревом, прогорклым жиром и медведями. Единственное, где можно было вытянуть ноги, — на дощатой кровати, шириною не более гладильной доски, а уж улечься на ней вдвоем требовало особой ловкости: стоило одной из товарок неудачно повернуться, и обе слетали вниз, промеж ящиков с сардинами и бочек с керосином. Разломанный паковый лед скрежетал о борта суденышка, было жутко холодно. Когда подруг одолевал голод, они доставали с полок консервы с ливерной колбасой и кипятили чай на спиртовке. Проплыв так сутки, они вышли на палубу подышать свежим воздухом — и были мгновенно очарованы красотою встретившей их необыкновенной живописностью фиордов, окутанных мягкой голубой дымкой. Забыв о холоде, подруги уселись на свернутых канатах, чтобы налюбоваться этим чудом.

Между тем паковый лед сделался гуще. До лагеря Фанка оставалось не более часа ходу, но этот путь грозил перерасти в целую вечность, ибо очень скоро лодка оказалась затертой льдами, и теперь оставалось надеяться, что ее либо вынесет на чистую воду течение, либо вызволит провидение. А этого, возможно, потребовалось бы ждать несколько дней, а значит, был риск нового отрыва айсбергов от глетчеров, и тогда — пиши пропало. «Это Гренландия!» — смиренно заявил рулевой Краус, участник зимовки экспедиции Вегенера. Уж он-то знал как никто другой, чего ожидать от этого края! Лени все больше раздирало нетерпение. Берег казался таким близким, но выдержит ли лед ее вес? А если да — не попробовать ли им с Гердой дойти до лагеря пешком по льдинам? Герда согласилась рискнуть — в случае

удачи можно было бы прислать подкрепление с берега и помочь Краусу и Буххольцу разгрузить суденышко. Правда, оставался открытым вопрос, как быть с медведями.

Подруги решительно двинулись по льдинам, затем целый час преодолевали холмы и скалы, пока не увидели внизу грибообразный купол — это могла быть только палатка Фанка. Издав победный клич, отважные путешественницы ринулись вниз по склону прямо в объятия своих удивленных коллег. На следующий день погода слегка переменилась, что позволило маленькой моторке высвободиться из цепкой хватки льдов и, обогнув их, причалить к берегу. Теперь в лагере было уже 15 жителей и три палатки; погода, к счастью, держалась хорошая.

Первое, о чем подумала Лени, воссоединившись с киногруппой, — как бы снова увидеться со своим возлюбленным. Эртля в этот момент в лагере не было — он уехал на каяке тренироваться в альпинизме. Двух успешных восхождений, совершенных в тот день, оказалось достаточно на его душу, и он, довольный удачей, пустился в обратный трехчасовой путь. Приблизившись к якорной стоянке, где находилась его палатка, он с удивлением узрел моторную лодку, новую палатку-столовую и огромную кипу багажа. Видимо, подтянулись тыловые части, подумал он, хотя на берегу никого не было видно. Тут он с некоторым раздражением заметил, что кто-то в его отсутствие лазил к нему в палатку, причем даже не завязал шнурки на входе! Эртль резким движением распахнул дверцу… Представьте-ка его удивление, когда из глубины скромного жилища ему в глаза блеснула знакомая улыбка! Гнев Эртля мигом улетучился прочь — в палатке на его постели сидела едва одетая улыбающаяся Лени, приглашая войти. «В одно мгновение я оказался подле нее — какое счастье, что я решил остановиться отдохнуть, прежде чем плыть дальше, на другую сторону фиорда!» Затем он, из чувства собственничества, поставил ее палатку поближе к своей и занес туда ее багаж.

Съемки на льдинах при теплом воздухе оказались рискованным делом: лед трескался чаще обычного, а вода оставалась жутко холодной. Участники съемок регулярно падали туда, но хитрость была в том, чтобы не дать намокнуть оборудованию. Фанку было очевидно, перед лицом каких опасностей стоит вся работа; но поскольку почти каждая сцена была связана со съемками на айсберге, он не видел другого выхода: или будут действовать на свой страх и риск, или фильм получится мертворожденным. В одной из сцен Зеппу Ристу приходилось перепрыгивать с льдины на льдину, рискуя свалиться в предательскую воду. Он рассказывал впоследствии,

что, когда группа прибыла на Ринксфорд, все были поражены чудовищными размерами ледяных гор, откалывавшихся от глетчера. Они были разнообразных, причудливых форм, и вскоре их стали различать по именам собственным: «Маттерхорн», «Цеппелин-холл»[20], «Кубок», «Папа Римский» и т. п. Можно ли взобраться на один из этих колоссов и сколь это опасно? Вот ключевой вопрос.

Стоя на высокой морене[21] и окидывая взглядом фиорд, Фанк остановил внимание на очень высоком айсберге, плававшем в отдалении от берега.

— Ну, что ты скажешь, Зепп? — обратился он к ведущему актеру. — Что ты думаешь о восхождении на эту горку?

— Не волнуйтесь, — ответил Рист. — Сначала посмотрим, смогу ли я до него добраться.

Между берегом и айсбергом плавали льдины; до них еще нужно было доплыть на гребной лодке. Добравшись до льдин, Зепп стал проворно перепрыгивать с одной на другую, пока предыдущая не успевала перевернуться. Между ним и целью оставалось еще около шестидесяти ярдов открытого водного пространства, и тут он увидел, как время от времени от барьера откалывается льдина и ее быстро уносит течением в направлении айсберга. Прекрасно! Отчего не воспользоваться попутным транспортом? Вода вокруг неуклюжей горы так и бурлила — из-за «эффекта всасывания», — но Рист был человеком с железными нервами: когда его льдина проходила вплотную под массивными ледяными стенами, он сделал гигантский прыжок и ловко вцепился в поверхность, наклоненную над ним под углом 50 градусов. Затем он медленно, с помощью сбиваемых специальных колышков, стал карабкаться наверх под аккомпанемент постоянного треска, вызванного напряжением внутри громадной ледяной глыбы:

«Наконец я достиг остроконечной вершины. Я бросил взгляд на морену, где стояли кинокамеры, затем перебежал по гребню ледяной горы и начал спускаться вниз. Это оказалось куда сложнее, чем взбираться наверх. Руки мои были белые как мел и затвердели от холода, но мысль моя была нацелена лишь на одно: только бы благополучно сойти на проходящую льдину и не свалиться при этом в «бурный поток», как мы оптимистически называли его. И все получилось точь-в-точь согласно плану! Фортуна послала мне целую семейку льдин как раз тогда, когда мне было нужно. Теперь осталось только перепрыгивать со льдины на льдину в обратном направлении…»

А далее гребная лодка мигом доставила смельчака на берег. «Вот это да, Зепп! — приветствовал его Фанк. — А мы-то

испугались, что ты ускачешь по льдинам до самого Северного полюса!»

Итак, было доказано, что подняться на это чудовище человеку по силам. Следующим шагом было доставить туда кинокамеры. Была выбрана ледяная гора с пологим профилем, чтобы к ней можно было причалить непосредственно на лодках. Игнорируя предостережения своих друзей-эскимосов (которых, по словам Рифеншталь, ни за какие коврижки нельзя было уговорить подплыть на лодке вплотную к айсбергу, хотя бы там можно было добыть целую стаю китов), причалили моторку к айсбергу «Расмус-сен», и все полезли на ледяную гору. Оборудование втаскивали наверх с помощью альпинистских крюков и кошек, и, чтобы поднять его как можно выше, в ледяной толще вырубались ступеньки. Рист и Фанк уже достигли вершины, когда, точно канонада, раздался зловещий треск, и ближайшая к лодке часть ледяной горы рухнула в фиорд. Вертикально вверх вздыбились огромные водяные столбы, и крохотное суденышко отлетело назад, промеж танцующих ледяных гигантов. Трое из команды — Цогг, Шнеебергер и Эртль — оказались в ледяном крошеве, равно как и Ангст, который как раз в это время выходил на льдину и которого по-прежнему удерживала веревка, протянутая сверху. Рифеншталь была среди тех, кто успел выбраться на коварный айсберг, и с ужасом беспомощно наблюдала за тем, как то одна, то другая голова показывалась на поверхности и снова ныряла вниз. Четверка неудачников отчаянно боролась за жизнь под угрозой двигавшихся по воде огромных монстров, иные из которых были размером с целую комнату.

Лени в ужасе наблюдала за тем, как ее «дражайший Шнеебергер» исчезал подо льдом. Каждый раз, когда еготолова выныривала из-под бурлящей воды, наезжавшие льдины снова загоняли ее под поверхность. Он пытался раздвигать их руками, но было видно, что в ледяной воде силы быстро изменяли ему.

Лодка мало чем могла помочь — она была наполовину погружена под воду, а по палубе ездили, бешено скользя, клетки с белыми медведями. Стоявшие на айсберге Траут и Рист по-прежнему удерживали веревку, за которую цеплялся Ангст, и он-то как раз и отличился. Зная, что Шнеебергер не умеет плавать, он швырнул ему конец веревки, одновременно бросая нервозные взгляды на нависающий сверху лед. Стоило ему обрушиться, и обоим каюк. Он заорал тем, кто на льду, чтобы кинули ему еще веревку, а затем ухватился за Шнеебергера и высвободил его из-под ледовых блоков. Те же, кто находился в скачущей лодчонке-скорлупке, бросали тем, кто в воде, доски и тросы и, наконец, им удалось втащить всех четверых на борт. У Рифеншталь не было ни

малейших сомнений, что Шнеебергер обязан своей жизнью присутствию духа своего друга.

Когда все оказались в безопасности, отрадно было узнать, что и киноаппаратура осталась цела, благо ее успели затащить на вершину айсберга далеко от отколовшегося участка; была утрачена только пара ледорубов. Но происшествие так потрясло всю команду, что в течение нескольких дней они не могли и смотреть на айсберги, не то что пытаться карабкаться по ним. Между тем они так и не отсняли ни одного метра кинопленки с сюжетом об айсбергах, а тем временем полярное лето уже клонилось к своему исходу. Еще немного — и опять станет холодно, ночи вновь станут ночами, а над морем и сушей нависнут скучные серые сумерки. Терять время долее было нельзя! Новый, неистовый прилив духа решительности, помноженный на покорность судьбе и разумную осмотрительность, охватил всю команду.

Эрнст Зорге рассказывал о том, как Фанк, зачарованный мимолетными красотами гренландского света, который с каждым разом казался ему все более магическим, заставлял ведущего актера раз за разом повторять прыжки с льдины на льдину, стремясь достичь наилучшего дубля, хотя, по мнению всех остальных, лучшего ему было нипочем не достичь.

— Зепп, все, что от тебя требуется, — восклицал он, — перепрыгнуть по этим шести льдинам до чистой воды, а оттуда доплыть до ближайшего айсберга. До него всего-то с полсотни метров.

Если до ближайшего айсберга было далеко, Фанк убеждал бедного Зеппа прыгать в ледяное крошево и плыть к ближайшей справа льдине. По мнению Зорге, самым удивительным во всем этом был безграничное терпение Риста. «Он никогда не выходил из себя и не терял доброго настроения, даже если ему приходилось повторять свои подвиги по десять и по двадцать раз. Единственное, о чем он просил, — дать ему чего-нибудь горячительного внутрь после купания в ледяной воде». И, понятное дело, бутылка рома была неизменным атрибутом при съемках таких фильмов.

Нужно ли говорить, что «наша милая Лени» была полна решимости не отставать от мужчин. По словам все того же Зорге, стоило кому-то лишь намекнуть: «По-моему, вода сегодня холодновата для купания», как она тут же отважно прыгала в нее, независимо от того, требовал этого сюжет картины или нет. По ее хрупкому телосложению трудно было предположить, какая ей присуща бесшабашность!

Но, как бы ни были увлекательны превратности съемок, Зорге

все же забеспокоился об окончании своих научных исследований, пока лето окончательно не перейдет в зиму. Он уже совершал вылазку на север в сопровождении одного из охотников-эскимосов для измерения могучего глетчера Умиамако, который, сияя на расстоянии в лучах полуночного солнца, был виден из лагеря. Теперь его главной мечтою было посещение более отдаленного глетчера Ринка, неведомого и еще никем не исследованного — подход к нему со стороны воды был забаррикадирован целым флотом айсбергов и стенами пакового льда, а с суши — высокими дикими горными цепями с отвесными скалами и глубокими долинами, полными ледников. Вот где мог сослужить отличную службу его разборный каяк «Клеппер»! Им были предприняты три попытки форсировать забитый льдами фиорд, но ни разу ему не удалось приблизиться ближе чем на десять миль к оконечности глетчера. В конце июля он предпринял новую попытку — на этот раз без сопровождения эскимоса. Он предупредил Герду, чтобы та не беспокоилась, если он не вернется через неделю. Ну а если он и на восьмой день не даст о себе знать — значит, что-то случилось.

На сей раз он предпринял новую тактику: цеплялся за льдину багром и, если впереди нигде не мог найти водного пространства, переходил на лед и тащил каяк, пока не оказался, наконец, на желтых скалах близ носа глетчера. Как ему быстро открылось, это был особенно «активный» глетчер: гигантские фонтаны высотою этак ярдов в пятьсот указывали на то, что здесь постоянно откалывались огромные ледяные плиты: да, это было весьма опасное место! Когда плита сжималась и крошилась, обрушившись в фиорд, скалы, на которых стоял Зорге, вздрагивали при столкновении массы льда с массой воды.

Ученый стоял как пригвожденный к месту, созерцая такое ошеломляющее зрелище. Он наблюдал, как отломанные массы льда всплывали; потом они медленно делали сальто, и вот на поверхности показывалась та часть ледяной глыбы, которая была под водой, гладкая и отполированная, словно рубанком. Однако, прежде чем ледяная глыба поворачивалась к наблюдателю обратной стороной, она успевала проплыть дальше по фиорду 700 ярдов — гораздо большее расстояние, чем он ожидал. Движение этих гигантских ледовых масс производило во фиорде самый настоящий водоворот. Мало-помалу с треском и грохотом каждой ледяной блок рассыпался на меньшие куски — и вот уже два десятка айсбергов отплывают от новой ледяной стены глетчера, гоня перед собой весь лед, оказавшийся у них на пути. Торжественную картину дополняли огромные приливные волны, заполнявшие собою фиорд во всю длину.

Увлеченный такой демонстрацией гляциологии в действии, Зорге позабыл про свое маленькое суденышко, которое оставил на берегу. Когда наконец до него дошло, что он бросил его в опасном положении, ученый ринулся вниз по скалистому склону к кромке воды… Напрасный труд! Не то что лодки, но и самого берега больше не было!

Вот теперь-то ему было о чем подумать. Ближайшее селение находилось на острове, следовательно, о том, чтобы добраться туда пешком, не могло быть и речи. Жена? Она поднимет тревогу только через неделю, так они условились. Сможет ли он столько протянуть? Запаса продуктов, если он будет их экономить, хватит на десять дней. Поначалу он думал было обогатить свой рацион рыбой, но, как видно, таковой не водилось во всем фиорде. «Из съестного природа приготовила мне только растительную пищу, — вспоминал он, — а именно ягоды, да и то лишь те, которые пропустили куропатки и другие птицы».

Он страшно изголодался, его благоверная сидела как на иголках, когда на вторую неделю Удет и Шнеебергер заметили с воздуха его сигнальный буй. Конечно же, все это время он не сидел сложа руки, проводил свои научные исследования. Как вы думаете, что сказал он своей дражайшей половине, когда моторная лодка доставила его прямо к ней в объятия? Он сообщил ей и всем остальным, что передняя сторона глетчера Ринк возвышается по крайней мере на 360 футов над уровнем моря — это самый высокий из подобных ледяных утесов во всем мире, а глубина фиорда — почти 3500 футов. Понимает ли она, что глетчер движется со скоростью 60, а иногда и 100 футов в день? Значит, в год будет 23 тысячи футов — это самая большая скорость в мире. За девять лет он мог бы достичь Нугатсиака. Рассказав о том, как откалываются льдины, он заявил: «Такой циклопический феномен стоит десяти разборных лодок! Нам абсолютно необходимо заснять это на пленку!»

— Не смей и думать, чтобы отправиться туда опять! — ошеломленно сказала фрау Зорге.

Конечно же, вне себя был и Фанк, и первое, с чего он начал, — сделал суровый выговор Зорге за самовольную отлучку в одиночку. На следующий день по случаю его счастливого возвращения была устроена роскошная пирушка с участием эскимосов из Нугатсиака — и она, конечно же, послужила хорошей сценой для фильма.

«В этой славной попойке приняли участие мужчины, женщины, дети, старцы — все, кто только мог двигать челюстями. Даже слепые и хромые не остались в стороне. Мужчины пиршествовали отдельно от женщин, но и те и другие сидели за

длинным столом в блокгаузе; те же, кому не хватило места, теснились вокруг с кружками в руках. Мы побросали всю нашу работу, чтобы успевать подавать кофе, молоко, сахар, галеты, масло и джем — все исчезало в одно мгновение».

После трапезы были танцы — веселье продолжалось и в ранние часы утра. Звездою торжества стал Зепп Рист, развлекавший туземцев зажигательной пляской в деревянных башмаках-сабо.

Разумеется, Фанка интриговала перспектива заснять на звуковую пленку, как откалываются льдины от глетчера Ринка, но время поджимало: август был на носу, и сцены с белыми медведями не терпели отлагательства. Это — первое, что нужно было благополучно отснять и уложить материал в железные коробки. Снова нашли подходящий айсберг — на этот раз в открытом море, в районе побережья Нугатсиака. На лед положили в качестве приманки кусок тюленьего мяса, и зверь вышел из клетки. На отдаленной стороне айсберга высадили Риста, и операторы заняли позиции. Однако зверь, сожрав мясо, понял, что съестного больше не предвидится, и, когда Рист стал бросать кусочки льда, чтобы спровоцировать его реакцию, косолапый решил, что с него хватит раз и навсегда, и соскользнул прямо в море. Он плыл изо всех сил назад к Нугатсиаку, и в яростную погоню за ним бросились две моторные и две весельные лодки, десять каяков и Удет на своем самолете. Все это время операторы держали камеры включенными, и их усилия оказались вознагражденными: медведь на короткое время влез на другой айсберг — получился именно тот кадр, которого так добивался Фанк: белый медведь на вершине ледяного пика, омываемого плещущими волнами. Более того, действительность превзошла все ожидания: айсберг вместе с медведем начал медленно кружиться перед камерами! Вот медведь снова сполз в море и поплыл к берегу. И тут лучшие эскимосы-звероловы пустились в погоню на каяках и связали его, как молодого бычка. Бедного полярника затащили в моторную лодку, но возвращаться в родную клетку он отказался наотрез. Все пустились в дискуссии, что с ним делать дальше, а пока что пересадили на другой айсберг. И тут сама природа сделала ему подарок! Неожиданно налетел шквал, зверь спрыгнул и исчез среди ледяных гор — поминай как звали.

Но реального шанса спастись у Томми не было. Его обнаружили на следующее утро на скалистом островке неподалеку от берега, где снимался очередной краткий эпизод. И поскольку все планируемые сцены с его участием были сняты, а заманить его в клетку не представлялось возможным, пуля

стрелка тут же настигла его. «После этой вынужденной казни моторная лодка вернулась в гавань с приспущенным флагом», — сообщает Зорге.

В конце августа Зорге с супругой, Фриц Штойри и несколько гренландских помощников, а также звукооператор Золтан Кегль были высажены близ глетчера Ринк с полутора тоннами оборудования для съемок айсбергов, откалывающихся от ледника. Три недели спустя их благополучно забрали назад — миссия была выполнена успешно. Но одно чувство все же угнетало экспедицию: они сильно отставали от графика, и скрепя сердце было принято решение перенести съемки части сцен в Альпы на весну будущего года. Здесь, в Гренландии, будут сниматься только эпизоды, которые нельзя было снять в другом месте, и в том числе сцена, где самолет Лени Рифеншталь терпит крушение.

По сценарию, авиаторша Гелла (она же Лени) ищет выживших участников пропавшей экспедиции. Она находит четверых на столообразном айсберге, но при попытке совершить посадку сама попадает в аварию. Потом всех потерпевших спасают эскимосы, сооружающие плот из каяков. Итак, нашли подходящую столообразную гору в Каргендлук-фиорде, менее чем в шести милях от лагеря. Ее крутые изломанные боковые стены вертикально высились на две сотни футов над водой. Чтобы команде легче было добраться до вершины, Цогг и Эртль вырубили во льду ступеньки. Вокруг ледяной горы собралась армада примерно из восьмидесяти прочных каяков, управляемых самыми отважными гренландскими охотниками на тюленей, а над головами у всех кружил Удет с кинооператором на борту; надо было успеть заснять неповторимые эпизоды с воздуха! И вдруг как гром среди ясного неба раздался зловещий грохот — это значило, что «съемочную» гору ударила ниже «ватерлинии» другая ледяная гора. «Плавучая киностудия» страшно закачалась, среди ее пассажиров поднялась паника, а кое-кто свалился с крутых склонов прямо в воду, но тут же был подобран бравыми эскимосами.

Фанатичный Фанк настоял на переносе съемок на другой айсберг — и этот окончательно разрушился, едва не потопив перегруженного альпинистским оборудованием Эртля. Измученную и промокшую до нитки Лени сняли вместе с другими с края обрыва почти над самой пенящейся водой. Купания в ледяной воде в конце концов сделали свое черное дело: вскоре Лени стала жаловаться на серьезные боли в области почек. К тому же беднягу охватила лихорадка, которая никак не желала проходить — а ведь ей было так непривычно болеть! Датский врач, который был с ними в экспедиции, ломал голову, чем бы ей

помочь, но не знал. Удет по-прежнему требовался для аэросъемок, но его молодой ассистент, пилот Франц Шрик, вызвался доставить Лени в Уманак, где была небольшая детская больница, — может быть, там позаботятся о ней.

От полета в памяти у Лени останется прекрасное зеленое, как мох, небо, которое быстро окрасилось желтым, а затем фиолетовым. Это предвещало шторм, и как раз к тому времени, когда нужно было приземляться — вернее, приводняться в бухте Ума-нака, — погода испортилась до невозможности и создалась реальная угроза того, что взбесившиеся волны разобьют поплавки самолета. Бедолагам ничего не оставалось, как лететь назад в Нугатсиак.

Несчастная Лени была на грани бреда. Не оставалось другого выхода, как завернуть ее в одеяла и попытаться доставить ее в Уманак снова — на этот раз на моторной лодке. Ее боли усиливались с каждым часом, а в дико раскачивающемся гамаке, понятно, было мало комфорта. Но вот наконец 24-часовое плавание худо-бедно завершилось, и Лени, после трех месяцев жизни под парусиновой крышей, смогла провести первую ночь в нормальной кровати под нормальной крышей.

В больнице к ней отнеслись со всем добром, но воспалительный процесс никак не поддавался лечению. Женщина-врач объяснила, как смогла — ведь ни она не разговаривала по-немецки, ни Лени по-датски, — что Лени придется уехать из Гренландии на ближайшем пароходе, который будет через две недели. Ей нужно было пройти курс лечения в большом госпитале: в здешнем климате состояние ее здоровья ухудшится в любом случае.

Две недели! Просто ужас! «Но что будет со мной, с картиной, если мне придется возвратиться в Европу? — превозмогая боль, кричала Лени. — Фильм пропадет, если мне больше не придется сниматься!»

Она вспомнила, как два года назад Фанк, страдавший от тяжелого гриппа, все же через силу взбирался на Монблан, чтобы не сорвались съемки фильма. А значит, она должна была поступить так же: больна она или нет, а сниматься нужно! Велев завернуть себя в одеяла, она отправилась в обратный путь к своим.

В эти последние две недели, проведенные в Гренландии, Лени перебралась из палатки, которую для нее поставил Эртль, в комнату в доме надзирателя. Эртль, который по-прежнему был ей верным слугой, собирал для нее семена мака и ромашки, готовил ей чаи из трав; впоследствии он напишет, сколь душераздирающим для него было зрелище, когда «это

жизнелюбивое, веселое существо, которое ты полюбил всем сердцем, теперь испытывало неимоверные страдания, а ты был бессилен помочь».

Воздушные сцены, в которых Гелла (Лени) разыскивает своего пропавшего среди льдов супруга, решено было снимать так: позади пилотского кресла, в котором сидела Лени, на корточках располагался Удет, контролировавший ее движения и одновременно снимавший на камеру. Таким образом они пролетали сквозь узкие щели, круто накренясь, чтобы не задеть крылом скалы, — «носились, словно бешеная молния», по словам самой Рифеншталь, качая крыльями над торчащими из воды, словно небоскребы, ледяными башнями, так что у нее замирало сердце и цепенело дыхание. Но вот настал момент кульминационной сцены — когда самолет разбивается о ледяную стену и вспыхивает, будто свеча, а ей самой нужно выпрыгнуть именно в этот момент. Даже Удет нервничал от такой перспективы, потому что все то время, пока камеры запечатлевают Лени-Геллу, выпрыгивающую из горящего самолета в воду, ему самому надлежало находиться внутри пылающей машины, и притом не попасть в кадр.

К счастью, при съемках этой сцены обошлось без жертв — за исключением разве что знаменитого самолетика Удета «Тигровый мотылек», бренные останки которого обрели вечный покой под глубокими водами фиорда. Так нам, во всяком случае, сообщает Лени Рифеншталь. Ее трактовка событий перекликается с тем, как о них вспоминает Эртль; судя по кадрам кинофильма, обе эти трактовки близки к истине, хотя о том, как добывались отдельные сюжеты для сцены, у Зорге описано совсем по-другому. Объясняя, что все эпизоды с участием «Тигрового мотылька» должны были быть засняты за один полет, ибо самолет мог взлететь со скалистой гренландской почвы, но не мог сесть на нее, Зорге рассказывал, как Удет рухнул посреди плавающих паковых льдин: «Спасти машину не было возможности — она продрейфовала по течению в открытое море и медленно затонула вместе с пилотом».

Из вышесказанного создается впечатление, будто с аэропланом утонул и Удет. Это было, конечно, не так — он только жутко простудился от пребывания в ледяной воде. В книгу Зорге включены фотографии аэроплана, тонущего среди плавающих льдин, и самого Удета, цепляющегося сперва за крылья, потом за фюзеляж, чтобы ухитриться не намокнуть.

По словам Зорге, у Шрика оставался только один, последний гидроплан. Облетев башнеобразный айсберг, он слегка зацепил его стену крылом при посадке на воду. «Машина вспыхнула, и

Шрику удалось спастись, выпрыгнув в воду».

Зорге непоследователен в своих свидетельствах. Написав в одной из глав о гибели «последнего» гидроплана (Удет привез два самолета на поплавках, «BFW» и «Клемм»), он сообщает в следующей главе о дальнейшем рискованном полете на другой «последней машине» (предполагается, что одна из машин не утонула в водах фиорда, а была впоследствии отремонтирована). Удет оказался в воде; две моторные лодки и тридцать каяков спешили к нему на выручку, когда ледяная гора массой в два миллиона тонн раскололась пополам, образовав мощные волны. Удету удалось влезть в самолет и взлететь — но его тут же увлек за собой переворачивающийся айсберг. К счастью, самолет соскользнул в воду неповрежденным, и Удету снова удалось взлететь с воды над колышущейся ледяной массой — и не просто взлететь, а продолжить съемки! Чудесные картины оказались запечатленными на пленку по чистой случайности. В последний день, что Лени провела с киногруппой, ее еще раз попросили высадиться на айсберг, но закончить съемку эпизода не удалось: их протаранила более мощная ледяная гора. «При этом ударе, — писала она, — Шнеебергер споткнулся и сломал ногу. Напрасная жертва!»

Оказавшись на суше, Лени стала спешно собирать свои пожитки, ибо оставался всего час до отхода лодки, которая должна была отвезти ее на корабль, идущий на Большую землю.

«Я едва пребывала в сознании. Только когда мой несгораемый сейф погрузили на маленькую моторную лодку, а меня, завернутую в одеяла, усадили на гору пустых бочек из-под керосина, я поняла, что настало время расставания. Каждый пожимал мне на прощанье руку и передавал письма, чтобы я отвезла их назад в Германию. Все члены экспедиции стояли на берегу. В серых сумерках я по-прежнему могла различать лица моих товарищей. Что же я делаю, сидя одна на этих бочках? Почему остальные машут мне руками? Правда, правда, я не могла постичь этого, но когда Ангст дал троекратный салют из охотничьей винтовки, я зарыдала — зарыдала, будучи не в силах остановиться, а ведь не плакала столько лет! Застилаемый пеленою слез, берег отступал все дальше…»

Сидя на трясущихся бочках, замерзая, несмотря на одеяла и костюм из собачьих шкур, Лени наблюдала за тем, как восходит первая звезда. После месяцев круглосуточного солнца это была первая настоящая ночь. Только красная полоса озарила горизонт, и, точно призмы, вокруг плавали айсберги, будто маяки, маня назад. Удастся ли ей когда-нибудь снова увидеть Гренландию?

8
ЖГУЧИЕ ВОПРОСЫ

«Магия Гренландии подобна бесконечному покрывалу, — писала Лени Рифеншталь вскоре после того, как съемки там закончились, — которое связывает нас тысячами невидимых шелковых нитей». На чистых просторах Гренландии мишура и суета современной жизни казались неким излишним балластом, не способным никого сделать счастливым. На этой земле иная шкала ценностей, иной, более размеренный ритм жизни, и наболевшие проблемы Европы казались здесь такими далекими, что почти не поддавались пониманию. Но, когда Лени вернулась в Берлин, повседневность и реальная действительность мигом явились перед ней во всей красе — и оказались небезынтересными.

На выборах в рейхстаг в июле 1932 года нацисты собрали почти 14 миллионов голосов (37%) и завоевали 230 из 608 мест в германском парламенте — на сотню без малого больше, чем их ближайшие соперники — социал-демократы. Но все же это не было абсолютным большинством. Лидер нацистов Адольф Гитлер оказался самым могущественным представителем германской политики, но тем не менее не мог добиться поста рейхсканцлера — по конституции, его назначает президент, парламентского одобрения для этого не требуется. Президент, фельдмаршал фон Гинденбург, выбрал Франца фон Палена — номинального члена Католической центристской партии, аристократа, обладавшего известной долей шарма, но очень небогатым политическим опытом, и Гитлер решительно отказывался с ним сотрудничать. В ходе возникших перепалок Гитлер отчасти потерял почву под ногами и получил унизительную и громкую выволочку от президента за свои неумеренные угрозы разделаться с марксистами. Его штурмовики — СА — были почти неподконтрольны, занимались грабежами, террором и убийствами, главным образом в стычках с коммунистами (ранее в этом же году штурмовики временно попали под запрет). В августе Гитлер оказался перед дилеммой: выступать или не выступать в защиту пятерых нацистов из СА, приговоренных к смерти за то, что зверски забили насмерть шахтера-коммуниста. Он не мог рисковать тем, чтобы вступать в конфликт со своим войском (между ним и некоторыми его частями уже начали возникать трения) — но он прекрасно знал, что своими беспрестанными эксцессами он рисковал потерять поддержку промышленников и

бизнесменов, не говоря уже о более широком электорате и более умеренных членах его партии.

В эту осень Лени Рифеншталь возвратилась в погрязшую в раздорах Германию, где было ни много ни мало восемь миллионов безработных и впереди маячила унылая зима. Неудивительно, что Гренландия казалась ей далеким потерянным раем. Но с этого момента не стоит верить ее заявлениям, что она равнодушна к политике. По ее собственному признанию, она была очарована персоной и лицезрением Гитлера. Всю арктическую экспедицию с ней был порядком замусоленный экземпляр «Майн кампф», испещренный пометками на полях. «Она не выпускала книгу из рук», — комментировал Зорге, заявляя, что она открыто соглашалась с большинством ее выводов и заключений — хотя сама она по-другому объясняла свои ремарки на полях книги своего кумира. Впрочем, Зорге этим не ограничивается: «Она нашла видимое средство выражения своего великого восхищения Гитлером, повесив его портрет, оправленный в тюленью кожу» сначала у себя в палатке, потом в своей комнате в доме надзирателя.

Ослепление персоной фюрера, естественно, привело к тому, что Рифеншталь стала проявлять любопытство и в отношении его верований.

Невозможно представить, чтобы это любопытство не распространилось также и на его макиавеллиевскую[22] политическую игру. Разумеется, почти сразу как она ступила на родную землю, Лени созвонилась по телефону с помощниками Гитлера и договорилась о том, что в этот же день она пожалует к нему на чаепитие и поведает о гренландских впечатлениях. Думается, это не просто совпадение, что в этот же день он собирался выступить с очередной речью в берлинском дворце спорта. Конечно же, она оказалась на этом мероприятии и выслушала его речь.

В ее мемуарах мало говорится о самом действе — лишь о «демоническом» облике фюрера, клявшегося создать новую Германию и положить конец безработице и нищете. В остальном же эффект был сходен с эффектом того сборища, на котором ей довелось побывать раньше — ей казалось, что его слова «хлестали зрителей, как плети». Она почувствовала, как ее словно плетью ударило утверждение фюрера, что коллективное благо должно брать верх над индивидуальным благом: «Ты — ничто. Твой фольк — все!» — повторял он. А между тем всю свою жизнь Лени Рифеншталь потратила на совершенствования своего искусства склонять события в окружающей жизни в свою пользу. Помимо сильного чувства самой себя, у нее было завидное чувство

независимости; и в первый раз слова Гитлера всколыхнули в ней чувство стыда за такой персональный эгоцентризм. Гипнотическая способность фюрера возбуждать эмоции толпы, выставляя себя суперевангелистом, конечно же, в одно мгновение привлекала к нему новообращенных на каждом очередном митинге — но вот надолго ли они остаются в его вере? Для Лени магическое притяжение слов фюрера угасло, как только он кончил речь. По окончании действа единственной ее мыслью было побыстрее убраться домой. Она не была расположена к коллективизму. Во всяком случае, еще не была.

Оглядываясь на прошлое, она заявляла, что просто инстинктивно убежала тогда от опасности. Возможно, что и так, но инстинктам ее пришлось пережить конфуз. Когда на следующий день она получила приглашение пожаловать в гости к Йозефу и Магде Геббельсам, все ее опасения, похоже, улетучились в один миг. Возможность влиться в такую влиятельную компанию была слишком заманчивой, чтобы пренебречь ею. Это была вечеринка как вечеринка — одна из тех, что фрау Геббельс регулярно устраивала, когда Гитлеру требовалось расслабиться. И он там был, среди человек сорока гостей, и вел живую беседу с артисткой музкомедии Гертль Слецак; в этом удовольствии не отказывал себе и Гер-манн Геринг. Будущий рейхсмаршал, коллега Удета в Первой мировой войне, рад был услышать от Рифеншталь о ее летных приключениях в Гренландии.

Когда Лени уже собиралась прощаться, Гитлер предложил привести на квартиру к Лени своего давнишнего друга и личного фотографа Генриха Хофф-манна — согласно ее воспоминаниям, он особенно хотел, чтобы Хоффманн посмотрел снимки «Синего света». Хоффманн явился в сопровождении доктора Геббельса и Эрнста Ханфштенгля по прозвищу Путци — космополитичного плейбоя с обширными связями, давнего спонсора партии, ставшего одним из закадычных дружков фюрера. Ханфштенгль — гигант «с головой странной формы» — получил образование в Гарварде и был более известен своим сардоническим юмором, нежели своей сообразительностью. Он также виртуозно играл на фортепьяно. Позже, с приходом национал-социалистов к власти, он будет назначен первым зарубежным пресс-секретарем, пока не выпадет из фавора и не покинет фатер-лянд в 1937 году. Ханфштенгль, доживший до 1975 года, оставил забавное описание этого визита.

«Рифеншталь была очень живой и привлекательной женщиной, и ей не составило большого труда убедить Геббельса и Гитлера пожаловать к ней в студию после обеда. Они и меня потащили с собою; я увидел, что в ней множество зеркал и

интригующих внутренних декоративных эффектов, не столь плохих, как это можно было ожидать. Там было фортепьяно, позволившее компании избавиться от меня, а чета Геббельс, которая хотела, чтобы их оставили в покое, весело болтала, прислонившись к инструменту. В итоге Гитлер оказался в изоляции, что ввергло его в панику. Краем глаза я мог видеть, как Гитлер демонстративно изучал книги в шкафах — не иначе как Лени предложила ему это занятие. Всякий раз, когда он приподнимался или оглядывался, то видел ее — танцующей под мою музыку у самого его локтя. Что ж, лето — самая пора для женщины делать авансы! Я сам не мог удержаться от улыбки. Я поймал взгляд Геббельса, словно желавший сказать: «Если уж самой Рифеншталь это не удастся, значит, не удастся никому, и нам ничего не остается, как убраться подобру-поздорову». Итак, мы рассыпались в извинениях, оставив Рифеншталь и Гитлера одних».

Как видно, фотограф Хоффманн пропал из воспоминаний Ханфштенгля, но он отмечает, что, когда несколько дней спустя он задал Рифеншталь безмолвный вопрос, подняв бровь, то в ответ она лишь беспомощно пожала плечами. Попытка соблазнить «клиента» не удалась.

Доверяя бумаге воспоминания об этой вечеринке у себя на квартире, Лени Рифеншталь вспоминает, какой всплеск чувств она испытала, когда увидела, как Гитлер перелистывает ее экземпляр «Майн кампф» на письменном столе:

«Я рассыпала по полям такие комментарии, как «Ложь»… «Неверно»… «Ошибка», хотя иногда помечала «Хорошо». Мне не хотелось, чтобы Гитлер читал эти записи на полях, но мне показалось, что его это забавляет. Он взял книгу в руки, сел и продолжил листать. «Это интересно, — сказал он. — Вы остроумный критик, хотя вообще-то я собрался иметь дело с артисткой».

Годы спустя, незадолго до начала войны, Рифеншталь вспоминала, как Гитлер вогнал ее в краску, поведав об этом инциденте публично в кругу большой группы художников, музыкантов, артистов театра и кино на представлении в Рейхсканцелярии. По ее словам, она припозднилась и была встревожена, когда услышала, как он рассказывает собравшейся вокруг него кучке людей о критических комментариях, найденных им на полях принадлежавшего ей экземпляра «Майн кампф»:

«Мне хотелось, чтобы земля поглотила меня, особенно когда он вещал о нашей первой встрече на Северном море, когда я сказала ему, что никогда не смогу быть членом нацистской

партии. Он рассказывал про все это, разыгрывая диалог между нами, точно актер со сцены; однако, когда мое присутствие было замечено, я утонула в объятиях моих коллег».

* * *

Гитлер и Рифеншталь встречались в 1932 году еще дважды; сначала в ноябре, после очередных выборов, стоивших Гитлеру более 2 миллионов голосов и 34 мест в парламенте. И хотя Рифеншталь об этом не узнает, ровно через неделю после их встречи с Гитлером любовница последнего, Ева Браун, предпримет свою первую попытку самоубийства из чувства ревности — ей было невыносимо, что ее возлюбленный уделяет столько времени политике и компаниям других привлекательных женщин. Геббельс сопроводил Лени в мюнхенский ресторан, где Гитлер уже сидел за столом в окружении своих самых близких сообщников. Лени ожидала увидеть его упавшим духом — как же изумлена была она его уверенностью и оптимизмом, когда увидела, как он пытается вселить новое мужество в своих удрученных товарищей! Многие писали об этом периоде в жизни Гитлера как о времени глубокого отчаяния, когда он неоднократно пытался свести счеты с жизнью; но у Рифеншталь осталось впечатление, что он решительно отказывается видеть в своем поражении что-то еще, кроме временного недоразумения.

Однако следующий месяц принес глубокий раскол в нацистское движение, выразившийся, в частности, в противостоянии между Гитлером и Грегором Штрассером — лидером радикального антикапиталистического крыла и, вероятно, второй после фюрера по влиянию и популярности персоной в партии. Штрассер выступал за коалицию с генералом фон Шлейхером[23], ставшим последним по счету (и последним в истории) канцлером Веймарской республики; или, во всяком случае, за «терпимое отношение» к кабинету Шлейхера. Шлейхер же, рассчитывая на раскол в рядах нацистов, предложил Штрассеру посты вице-канцлера Германии и министра-президента Пруссии, с обязанностями борьбы с безработицей. Сколь бы заманчивыми ни были эти предложения, Штрассер отклонил их, но дал понять товарищам по партии, что намеревается выставить собственный список на будущих выборах. Доведенный до белого каления яростным противостоянием Штрассера — с одной стороны, и Геббельса с Герингом — с другой, Гитлер наконец раскрыл свои карты: в одной из своих самых неистовых речей, произнесенной 7 декабря, Гитлер

обрушился на Штрассера с обвинениями, что он-де хочет нанести ему удар в спину и пытается развалить нацистское движение. К протестам Штрассера Гитлер остался глух — для него, как всегда, на первом месте стояли партийные интересы.

Пытаясь сохранить достоинство, Штрассер забрал свой портфель и вернулся в свою штаб-квартиру в отеле «Эксельсиор» — чтобы написать бесстрастное письмо с заявлением об отречении от своего фюрера. Выплеснув на бумагу старые и новые обиды, Штрассер пророчески заявлял вождю партии, что его упрямство в управлении ходом событий приведет только к катастрофе. Затем Штрассер покинул Берлин, забрал семью из Мюнхена и скрылся в Италии.

Письмо Штрассера легло на стол Гитлеру восьмого декабря и произвело эффект разорвавшейся бомбы. Вечером того же дня первые полосы газет пестрели заголовками: «ГРЕГОР ШТРАССЕР ОСТАВЛЯЕТ ГИТЛЕРА», «ЗВЕЗДА ГИТЛЕРА ЗАКАТИЛАСЬ», «НАЦИСТСКОЙ ПАРТИИ ПРИШЕЛ КОНЕЦ». Возвращаясь с концерта, Лени увидела эти кричащие заголовки — купив по экземпляру каждой из газет, она (трудно поверить, что по чистой случайности) зашла в вестибюль отеля «Кайзерхоф», чтобы прочитать их. Здесь, в «Кайзерхофе», располагалась берлинская штаб-квартира Гитлера, и неудивительно, что вскоре ее заметил адъютант фюрера Брюкнер. Хотя было уже далеко за полночь, не прошло и нескольких минут, как ее пригласили в номер к Гитлеру. Лени застала его в волнении, мерящим шагами комнату взад и вперед. Он безразлично пожал ей руку и пробурчал — больше себе под нос, чем ей, — что, если партия рухнет, ему ничего не останется как наложить на себя руки.

Здесь воспоминания Рифеншталь перекликаются с мемуарами Йозефа Геббельса (а может быть, и просто подсказаны ими: ведь к тому времени, когда она писала свои записки, мемуары Геббельса были опубликованы, и она имела возможность их прочитать):

«Предательство! Предательство! Предательство!» …Гитлер уже несколько часов ходил взад-вперед по гостиничному номеру. Он был уязвлен и глубоко ранен таким вероломством. Наконец он остановился и заявил: «Если партия развалится на части, я в три минуты положу конец всему с помощью пистолета!» (Дневниковая запись Йозефа Геббельса от 9.12.1932).

В былые годы Рифеншталь открыто заявляла о своем недоумении, почему Гитлер якобы «послал» за ней в этот день. От нее ничего не требовалось, кроме как выслушать его монолог, который он произносил, чтобы успокоить свое внутреннее состояние. Затем, бросив взгляд на Лени, словно видел ее в

первый раз, он просто пожал ей руку и вежливо поблагодарил за то, что пожаловала. Она едва ли вымолвила хотя бы слово. Возможно, сам Гитлер послал за ней, узнав, что она поблизости, но более вероятно, что за ней послал расстроенный помощник — увидя знаменитого режиссера в вестибюле гостиницы, он, хватаясь за соломинку, надеялся, что именно Лени поможет отвлечь фюрера от саморазрушающей страсти.

На следующий день после ее визита Гитлер собрал партийных вождей и гауляйтеров для эмоционального разоблачения Штрассера и его вероломства. Надлом в его голосе и театральные всхлипывания возымели на собравшихся желаемый эффект — по словам Геббельса, присутствующие «разразились спонтанной овацией в честь своего лидера. Все пожимали ему руки, обещая хранить верность до гробовой доски и, что бы ни случилось, хранить верность Великой идее». С леденящей уверенностью фюрер, который, вне всякого сомнения, был одним из главных конспираторов во всей интриге, добавил: «Штрассер — мертвый человек».

Штрассер знал не хуже, что подписал себе смертный приговор. В тот же вечер он сказал своему другу: «Германия — в руках австрияка, который, ко всему прочему, прирожденный лжец. Этот бывший офицер — извращенец и страдает косолапостью. И, прямо тебе говорю, он самый отвратительный из них всех. Он — сатана в человечьем облике».

Косолапый сатана в человечьем облике, а именно доктор Геббельс, не сидел сложа руки: в эти дни он отвечал за моральное состояние и финансы партии, управлял проводимыми ею кампаниями, поддерживая павшего духом фюрера, а также выполняя свою новую функцию обучения «вождя народа». К этому следует добавить беспокойство о своей серьезно заболевшей жене. И все-таки в эти критические недели он нашел время, чтобы попытаться ухлестнуть за Лени Рифеншталь.

Шесть лет он преклонялся перед нею, говорил он. Он был среди толпы, собравшейся перед зданием студии УФА после премьеры ее первого фильма «Священная гора», чтобы хоть одним глазком взглянуть на нее. Нет, она должна, должна быть его любовницей! Он нуждается в ней, и, право, он заслужил ее, заслужил утешения в эти трудные дни! Он осаждал ее визитами, телефонными звонками — все вотще! Она демонстративно выказывала ему безразличие. Рифеншталь оставила колоритную запись об одном таком случае бесцеремонного волокитства, возымевшего место как раз перед Рождеством. Геббельс снова предпринял попытку закрутить роман.

«Без вас моя жизнь — пытка!» — взывал к ней распаленный

Геббельс, падая перед ней на колени и переходя в рыдания. Но вот он попытался схватить ее за щиколотки… В глазах Лени это переходило всякие границы, и она потребовала от него выйти вон! В конце концов, у него замечательная жена, милое дитя — что ж он за муж?! Понимает ли он, с чем играет?!

В ответ коленопреклоненный ловелас щебечет: да, конечно, он любит и свою жену, и своего ребенка. Но и ее он тоже любит — безумно, страстно — и сделает все, чтобы снискать ее расположение.

— Вон отсюда! Вон отсюда! — кричала на незадачливого ухажера Лени (так, во всяком случае, читаем в ее мемуарах); рука ее потянулась к кнопке вызова лифта, будущий министр пропаганды, крадучись, ретировался — и никогда, добавляет Лени, не забыл и не простил ей унижения.

В той манере, в какой она рассказывает эту историю, есть нечто напоминающее ее версию конфронтации Фанка и Тренкера в начале ее карьеры в кино; нетрудно разглядеть параллели в большинстве описаний подобных эмоциональных схваток, которыми богата ее книга «Сито времени». Рифеншталь стремится подчеркнуть свою способность к дословной передаче разговоров — в частности, с Гитлером и важными фигурами из его окружения. Она пересказывает их как сцены из немого кино — с утрированными действиями, с целью передачи эмоций и диалога между персонажами. Герои немого кино бьют себя кулаками в грудь и по голове, жестикулируют, бьются в рыданиях. Неудивительно, что ее память кодифицирует материал таким способом. В конце концов, это — тот метод в искусстве, в котором она блистала, и даже когда она стала делать звуковые фильмы, звук в большей степени был частью общей композиции, чем средством динамической коммуникации.

В оставшиеся дни перед Рождеством Рифеншталь заканчивала книгу о своих приключениях — «Борьба в снегах и льдах». Она в первый раз писала с целью издания, хотя Арнольд Фанк регулярно издавал иллюстрированные книги о своих съемках и намеревался выпустить такую же о картине «SOS Айсберг!» Зорге также писал о своих личных впечатлениях о гренландской экспедиции, хотя неясно, знала она тогда обо всем этом или нет. Предложение доверить бумаге историю создания фильмов, рассказанную ею самой, поступила от ее друга Манфреда Георга, главного редактора берлинской вечерней газеты «Темпо». Он хотел печатать эту историю как сериал в своей газете; по-видимому, это был один из последних его проектов, связанных с этой газетой: к тому времени, когда книга была опубликована, к власти пришли нацисты, и Георгу пришлось

бежать в Прагу.

Съемки «Айсберга» были, конечно же, по-прежнему не закончены. Помимо съемок сцен, которые пришлось отложить из-за ее поспешного отъезда из Гренландии, необходимо было снять также диалоги и сцены крупным планом для американской версии фильма — для этого ей подобрали нового «мужа», Рода Ля-Рока. Подготовка изысканных ледовых сцен велась в Берлине, где через несколько недель предполагалось начать съемки, которые планировалось завершить к концу весны или началу лета. Время, оставшееся до того момента, когда ее потребуют на съемочную площадку, она решила посвятить занятиям зимним спортом в Сан-Антоне и Давосе — она рада была возможности ненадолго убраться из Берлина с его опасными связями. Вскоре снег, солнце и беззаботная атмосфера оказали благотворное влияние на нее. Больше даже — у нее возникла сердечная привязанность к изящному швейцарцу — чемпиону страны по лыжному спорту Вальтеру Прагеру, которого она впервые встретила на съемочной площадке «Белого упоения» в Арльберге и который был партнером Эртля по альпинистским сценам. Они с Прагером пробыли вместе пару лет, и в своих мемуарах она меланхолически задает вопрос, почему героями всех романов, имевших в ее жизни какое-либо значение, были умеренные, беззаботные, любящие веселье мужчины, а не те, кто «преуспевал в социальной, политической или артистической жизни», — иными словами, мужчины с опасными амбициями. Ее бедная мама чувствовала, что благодаря своим талантам Лени могла завоевать любого, кто ей понравится, любого умного человека с положением, который завалил бы ее подарками, и никак не могла понять скромных запросов дочери.

В Давосе, в предпоследний день января 1933 года, ее настигла новость, что Гитлер наконец добился своей цели — поста рейхсканцлера Германии. Наступил первый день обещанного им тысячелетнего рейха.

* * *

В июне, с окончанием съемок, Лени Рифеншталь получила возможность вернуться в Берлин. Как сильно изменился город с тех пор, как она его покинула! После поджога рейхстага в конце февраля (в котором были обвинены коммунисты, хотя, весьма возможно, был срежиссирован нацистами) 5 марта состоялись новые выборы, существенно добавившие гитлеровцам мест в правительстве. Коалиция с консервативными националистами

дала небольшой перевес; но все же не составила двух третей, необходимых для внесения изменений в конституцию. Тем не менее 23 марта Гитлер провел закон, который освобождал его от ограничений, налагаемых и рейхстагом и президентом. Теперь он мог издавать свои собственные законы. Как вспоминал в своем великолепном труде «Гитлер: исследование тирании» историк Алан Баллок, «уличные шайки захватили контроль над ресурсами огромного, современного государства. Подонки захватили власть». Демократия была мертва.

Туда, к высотам Бернины, а затем в Бернские Альпы, до Лени Рифеншталь доходили лишь спорадические новости из Германии. Впоследствии она будет утверждать, что своевременно не узнала ни о майском сожжении книг на Унтер-ден-Линден, против Берлинского университета, ни о первых еврейских погромах; зато ошеломляющим был шок, когда, вернувшись домой, она узнала, что этот отвратительный доктор Геббельс, назначенный рейхсминистром народного просвещения и пропаганды, намеревался надеть нацистскую смирительную рубашку на германскую культуру — живопись, литературу и даже кино… А на кино особенно! Фильмы подлежали строжайшему контролю, ибо, по словам фюрера, кино играло важную роль «в системной кампании по восстановлению морального здоровья нации». Рифеншталь пришла в ужас, узнав, сколько артистов театра и кино, писателей, музыкантов и живописцев вынуждены были бежать из Германии. В частности, страну покинуло много талантливых людей еврейской национальности, но не они одни. Помимо Манфреда Георга, исчезли и другие ее друзья, среди которых был Гарри Зокаль (который должен был передать ей ее долю прибылей от проката «Синего света», но не сделал этого), знаменитый продюсер театра и кино берлинской «Золотой эры» Макс Рейнхардт, который дал путевки в жизнь стольким артистическим судьбам, в том числе и ее собственной. К ним присоединились звезды первой величины — Лотте Леман, Конрад Вейдт, Оскар Гомолка, Рихард Таубер, Лилли Пальмер и еше столько других. Среди уехавших из страны писателей — Томас и Генрих Манны, Стефан и Арнольд Цвейги, Бертольд Брехт, Франц Верфель, Эрих Мария Ремарк и Викки Баум.

О каком воскрешении морали можно было говорить при таком оттоке живой крови народной культуры? А чем она могла помочь? Разве что — как она сама рассказывает — замолвить об этом слово, когда несколько недель спустя ее пригласили в рейхсканцелярию на чаепитие с Гитлером. Фюрер властно оборвал ее словесный поток — сказал как отрезал, что не намерен обсуждать с нею еврейский вопрос, ни теперь, ни после. Надо ли

говорить, что больше она и не заикалась об этом. Но смягчившись на сей раз, фюрер начал обрисовывать, с какою целью он пригласил ее в рейхсканцелярию. У него было для нее потрясающее предложение! Блестящая идея: ей следует ассистировать доктору Геббельсу в надзоре за киноиндустрией! «Он не имеет опыта в области кинематографии, и я тут же подумал о тебе. Ты могла бы взять на себя художественный аспект».

Рифеншталь была ошарашена. Нет, конечно же, она и «доктор Геббельс» никогда не смогут работать вместе… Но она не решилась сказать об этом фюреру. Равно как не могла объяснить почему. И уж тем более не могла заявить о своей абсолютной оппозиции самой концепции «творческого контроля», который означал, помимо прочего, травлю художников-евреев и коммунистов. Наконец она смогла сформулировать свои извинения: «Право, мой фюрер, простите меня, но у меня нет способностей для такой задачи… Не думаю, чтобы я могла добиться успеха там, к чему не чувствую склонности».

Она ожидала, что ее собеседник разозлится или, во всяком случае, будет убеждать ее изменить свою точку зрения. Но он казался спокойным и предложил взамен, чтобы она снимала для него фильмы. Ну, хотя бы про Хорста Весселя или еще что-нибудь такое, что послужило бы иллюстрацией к движению. Вессель, отвратительный парень-коричневоруба-шечник, предположительно убитый за идею (хотя, возможно, на самом деле здесь имело место обыкновенное сведение счетов) и немедленно поднятый на щит в качестве героя-мученика в пример другим юнцам из гитлерюгенда. Нет… Снимать такой фильм ненамного лучше, чем работать в одной упряжке с этим демоническим министром пропаганды…

«Не могу… Не могу…» По ее словам, она вяло протестовала, чтобы быть немедленно изгнанной. И было ясно, что Гитлер крайне раздосадован отсутствием у его собеседницы энтузиазма.

* * *

Рифеншталь не называет чисел, в которые произошли ее первые встречи с Гитлером и Геббельсом после того, как они пришли к власти. Судя по ее заявлениям, что она ничего не знала о сожжении книг в мае и что ее не было в Берлине целых шесть месяцев, создается впечатление, что эти встречи не могли состояться, во всяком случае, раньше июня. Однако с этим спорят геббельсовские материалы из восточногерманских и российских

архивов, доступ к которым открылся с недавнего времени. Институт современной истории в Мюнхене печатает с 1987 года избранные фрагменты из дневников Геббельса, в которых он вспоминает о нескольких встречах с «умницей» Лени Рифеншталь в то самое время, когда она, как утверждает, была «зарыта в снега» Швейцарских Альп; при этом, судя по вышеназванным дневникам, творческий разрыв между ними случился гораздо позже, чем она об этом заявляла. Всего через неделю после сожжения книг, в записи от 17 мая, Геббельс упоминает о том, как он встречался с Рифеншталь, чтобы послушать о ее планах съемок фильмов. «Я предложил ей сделать фильм о Гитлере, — добавляет он, — и она проявила большой интерес к этой идее». В этот вечер Рифеншталь сопровождала Геббельса и его супругу Магду в походе в берлинский театр. В записи от 12 июня министр пропаганды записывает: «Она одна из всех звезд понимает нас».

9
В ВОДОВОРОТЕ СОБЫТИЙ

При всем том всеподавляющем чувстве безысходности, последовавшем за поражением Германии в Первой мировой войне, и горьком сожалении по поводу заоблачных сумм репараций, затребованных союзниками, непостижимо, чтобы Гитлер мог прийти к власти, не будь у него симбиотической привязанности к Йозефу Геббельсу. Из Гитлера и его темных путаных фантазий Геббельс сотворил миф о дальновидном, всеведущем спасителе, в который поверил не только германский *фольк*, но и сам Гитлер, и даже творец этого мифа Геббельс. Не будь у него столь четко определенной цели, Геббельс, видимо, не поднялся бы выше успешной карьеры в журналистике или политической риторике. Но так угодно было судьбе, чтобы «эти два в высшей степени шизофренических индивидуала», как их определили историки, «захватили безграничную власть над нацией, которая, под давлением катастрофических событий, сама сделалась шизофренической».

Геббельс получил степень доктора философии и, как и Гитлер, был обременен целым букетом комплексов и обид. Уроженец Рейдта, что на Рейне, он был любимым младшим сыном в честной, благонамеренной мелкобуржуазной семье, хотя детство его было омрачено из-за уродливой ноги — он на всю жизнь остался хромым и тщедушным с виду. Более того, в нем занозой сидело чувство, что он — аутсайдер. Досада из-за невозможности принимать участие в нормальных шумных мальчишеский забавах переросла в нем в цинизм и презрение к человеку вообще. Будучи физически хилым и всего-то пяти футов росту, он при всем том обладал хорошим голосом, большими выразительными глазами и значительным личным магнетизмом. По всем свидетельствам, ему было ведомо, когда пустить в ход обаяние, что делало его привлекательным в глазах женщин. Он был в высшей степени смышленым — и легко внушаемым.

В Мюнхенском университете он был закадычным другом марксиста-нигилиста Рихарда Флисгеса, а переключившись на идеалы национал-социализма, тесно сотрудничал с баварскими социал-радикалами Штрассера, противостоявшими центральной партийной организации, пока в 1926 году не заключил свой финальный и фатальный альянс с Гитлером. Их мечтания дополняли друг друга. Геббельс благоговел перед фюрером, которого в значительной мере сам же и сотворил, но при этом,

несмотря на нацистскую доктрину и собственную пропаганду, он никогда не отвергал напрочь поклонения учению и личности Христа.

Едва Гитлер пришел к власти в конце января 1933 года, он незамедлительно приступил к воплощению в жизнь политики, называемой словом «Гляйхшальтунг» — унификации всякого и каждого аспекта жизни в германском рейхе в угоду нацистской перспективе. Состоявшееся 13 марта того же года назначение доктора Геббельса на пост рейхсминистра народного просвещения и пропаганды явилось первым шагом в гарантировании того, что отныне на усвоение публике будет поставляться только такой материал, который партия признает «безопасным». Это дало Геббельсу эффективную юрисдикцию над всеми формами публичного выражения: всеми службами новостей, радио, прессой, кино и театром, литературой, музыкой, легкими развлекательными жанрами (вплоть до кабаре и цирка), изобразительными искусствами, равно как и выставками, рекламой и спортивными связями с зарубежными странами — словом, решительно надо всем, посредством чего могла распространяться идеология нацизма. Надо сказать, что Гитлер никогда не удержал бы в своих руках такую необъятную власть, если бы не распределял ее среди своих самых верных соратников. Границы между геббельсовской империей и имперской рейховской прессой, где заправилами были Амман и Дитрих и идеолог Альфред Розенберг, не поддаются четкому определению.

И Гитлер, и Геббельс прекрасно осознавали колоссальную силу влияния кинематографа на общественное сознание. Добавим к сему, что и тот и другой были любителями кино — за два дня до того, как Гитлер стал рейхсканцлером, они вместе ходили смотреть картину «Утренняя заря» о подводниках времен Первой мировой войны. Гитлер смотрел фильмы, чтобы расслабиться, рассказывают, что его персональный киномеханик устраивал ему в рейхсканцелярии сеансы почти каждый вечер — иногда больше чем по одной картине зараз, причем часто демонстрировались кинофильмы, запрещенные к широкому прокату. Ему нравилась Марлен Дитрих, но все же он предпочитал мюзиклы и такие простые фантазии, как «Кинг-Конг» и «Микки-Маус». Геббельс более склонялся к «художественным» и эпическим кинолентам. Он был хорошо начитан, обладал культивированным вкусом и в течение многих лет внимательно следил за последними тенденциями в кинематографе и театре. Он тоже имел персональные кинозалы во всех своих резиденциях. К его любимым киноактрисам принадлежала Грета Гарбо. В юные года он сам мечтал сделаться драматургом, и наличие у него большого

круга друзей из мира сценических искусств свидетельствовало о его психологической потребности поддерживать контакты в этой области творчества. Говорят, что он лелеял надежду в один прекрасный день написать трактат по кинематографии — этакий образцовый труд, который оказался бы столь же важным для искусства кино, как книга Лессинга[24] — для театра.

Через две недели после назначения на пост министра Геббельс созвал представителей германской киноиндустрии на встречу в отеле «Кайзерхоф», чтобы осветить перед ними новую роль кинематографа в национал-социалистском государстве. Он знал, что ему придется пройти по лезвию ножа, ибо планировалась полная метаморфоза, для осуществления которой ему требовалась поддержка изнутри. Нацисты ничтоже сумняшеся заявили о засилье евреев в этой индустрии — как в Германии, так и в заокеанском Голливуде. По официальным оценкам (явно преувеличенным против действительности), около 90 процентов всего германского кинопроката находилось в руках евреев, около 86 процентов снималось режиссерами-евреями, да и 70 процентов сценаристов — тоже евреи. Ребенку ясно, что нельзя дольше терпеть такое положение вещей.

На встрече в «Кайзерхофе» Геббельс излучал очарование. Он всячески подчеркивал свою личную страстную преданность кинематографическому искусству и свою веру в то, что германское кино находится на грани новой, великой эры. Собравшиеся услышали, что на кинематограф возложена особая культурная миссия в рамках «нового порядка». Чтобы успокоить понятные страхи относительно возможных ограничений артистической свободы, Геббельс выделил четыре фильма недавних лет в качестве ярких образцов в соответствующих жанрах.

Первым из фильмов, названных Геббельсом, был, как это ни покажется удивительным, «Броненосец «Потемкин» (1925) — фильм Сергея Эйзенштейна о происходивших за двадцать лет до того революционных событиях. Вещая перед своей ошеломленной аудиторией, Геббельс расписывал, сколь чудесно сделана эта картина, воплощающая «несравненный кинематографический артистизм»:

«Это фильм, который мог бы превратить любого человека, лишенного твердых идеологических убеждений, в завзятого большевика. Это значит, что произведение искусства вполне может вписаться в политическую линию и даже самую отвратительную идею можно довести до людей, если выразить ее посредством выдающегося произведения искусства».

…Сергей Эйзенштейн вышел из себя, когда узнал, что

Геббельс использовал его картину «Броненосец «Потемкин» в своих целях», поставив ее в пример нацистским кинематографистам. В ответ германскому рейхсминистру пропаганды он опубликовал в немецкой эмигрантской газете гневное письмо, затем перепечатанное в «Нью-Йорк тайме» от 30 декабря 1934 г.:

«Herr Doctor!

Вас вряд ли огорчает и, вероятно, мало удивит узнать, что я не состою подписчиком подведомственной вам германской прессы.

Обычно я ее и не читаю.

Поэтому вас может удивить, что я с легким запозданием, но тем не менее информирован о вашем очередном выступлении перед кинематографистами Берлина в опере Кролля 10 февраля.

На нем вы вторично почтили лестным упоминанием мой фильм «Броненосец «Потемкин».

Мало того, вы снова, как год назад, изволили выставить его как образец того качества, по которому следует равнять национал-социалистские фильмы.

Вы поступаете очень мудро, посылая ваших кинематографистов учиться у ваших врагов.

Но вы при этом делаете одну маленькую «методологическую» ошибку.

Позвольте вам на нее указать.

И не пеняйте, если указание вам не придется по вкусу.

Не мы лезем вас учить — вы сами напрашиваетесь.

Людям свойственно ошибаться.

Глубоко ошибочны и ваши предположения, что будто бы от фашизма может уродиться великая немецкая кинематография.

Кто за правду, тот против вас!

Как вы смеете вообще говорить о жизни где бы то ни было, вы, несущие топором и пулеметом смерть и изгнание всему живому и лучшему, что есть в нашей стране?

Казня лучших сынов германского пролетариата и распыляя по поверхности земного шара тех, кем гордится подлинная германская наука и культура всего мира?

Как смеете вы звать нашу кинематографию к правдивому изображению жизни, но поручив ей первым долгом молчать о тысячах томящихся и замученных в подземных катакомбах ваших тюрем, в застенках ваших темниц?»[25]

Точно так же, как Сергей Эйзенштейн воспел посредством искусства кино борьбу большевиков, и германским кинематографистам предлагалось воспевать средствами кинематографии нацистский «кампф». Воздавая хвалу

«Потемкину», а также Грете Гарбо, игравшей Анну Каренину в кинофильме «Любовь» (1927), и отчасти «Нибелунгам» Фрица Ланга (1924) — «Это эпический фильм не из наших времен, и потому не столь злободневный, не столь современный, не столь актуальный», — Геббельс не только указывал на большое разнообразие фильмов, которые он считал приемлемыми для рейха, но и хитроумно подчеркивал свое понимание того, что значит серьезное кино. Ему хотелось внушить собравшимся уверение, что он — заодно с ними, на их стороне.

Отдав должное Фрицу Лангу, министр пропаганды ни словом не упомянул о его только что завершенном фильме «Завещание доктора Мабузе» (конец 1932 г.), — леденящем душу портрете ученого-безумца, планирующего завоевать весь мир, причем его гипнотическая сила сохраняется и после смерти. В этой истории содержатся аллюзии с террористической тактикой чернорубашечников, но критики высказали сомнение, чтобы германская публика смогла уловить эту параллель. Доктор Геббельс не затруднял себя подобными размышлениями: он наложил запрет на фильм, прежде чем он мог быть выпущен на экраны Германии.

Последний фильм, коему воздал хвалу Геббельс, был, пожалуй, самым предсказуемым из всей четверки: это был «Бунтарь» Луиса Тренкера (1932), получивший известность как любимая картина фюрера. Аллегория, содержавшаяся в этом фильме, была вполне приемлема для рейха: в нем речь шла о тирольском крестьянине, поднимающем восстание против наполеоновской оккупационной армии в 1809 г. Сам Тренкер играл роль вождя патриотов Северина Андериана, который, хотя и был захвачен в плен и убит, поднимает силы, идущие маршем в продолжающейся борьбе. Этот образ, непременно волнующий душу, всплывал еще не раз в последующих фильмах нацистской эпохи.

Гитлер и Геббельс вместе посмотрели «Бунтаря» 18 января, на следующий день после премьеры во дворце «Паласт-ам-Цоо» и всего только за две недели до прихода нацистов к власти. На обоих фильм произвел сильное впечатление. Позже Гитлер поведал Тренкеру, что он четырежды посмотрел эту картину и «каждый раз наполнялся новым энтузиазмом». Геббельс высоко оценил «масштабные массовые сцены, сочиненные с огромной жизненной энергией».

Сам Тренкер был решительно удивлен тому приему, который ожидал картину в Германии. «Публика вела себя все более неистово с каждым новым камнепадом (обрушивавшимся на противника), аплодируя и топая ногами без удержу. Я сидел

неподвижно и беспомощно рядом с Полем Конером и не мог ничего понять — и все-таки я понял». По его словам, только тогда до него дошло, «каким образом Гитлер заражал фанатизмом массы».

Поначалу, когда он предложил этот фильм для совместного производства компанией «Дойче-Универсаль» и партнерской компанией в Голливуде в рамках программы создания шестнадцати фильмов, ему пришлось долго убеждать президента компании «Универсаль» Карла Леммля, что это — не столько малоизвестная глава тирольской истории, сколько пример всеобщего стремления к свободе. Восторженный прием, оказанный американской версии картины (она вышла на экраны в июле), доказал справедливость этой позиции. Снабдив свое детище динамичным сюжетом и хорошим сценарием, Трен-кер вывел «горные фильмы» на новый уровень. Кинокритик из «Нью-Йорк таймс» был очарован:

«Действие и реальное движение, войска, дефилирующие по длинным извилистым дорогам, ночные стычки в спящих горных городах, леденящие душу погони за преследуемыми вдоль изломанных горных гребней и ввысь до самой снеговой линии, волнующие сцены с людьми, падающими в пропасть или кубарем скатывающимися вниз по скалистым склонам, — вот что в ней происходит».

Журналист, писавший в «Варьети» под псевдонимом Кауф, отметил высокое качество съемок и блестящий выбор пейзажей, а также выдающуюся игру Тренкера; но, как он считает, подвел «диалог», не дотягивающий, по его мнению, до стандартов американского звукового кино: его в картине слишком много, и он слишком акцентирован. К тому же, имея в виду растущие антигитлеровские настроения в Соединенных Штатах, да и во всей Европе, с его точки зрения, было сомнительно, чтобы фильм имел финансовый успех. Франция, уж конечно, не примет его без радикальных перемен.

Со встречи в отеле «Кайзерхоф» Геббельс ушел польщенный тем, как идут дела. В этот вечер он пометил в своем дневнике: «У меня сложилось впечатление, что все присутствующие честно желают сотрудничать». Правда, встречи с Лангом и Тренкером поубавили ему самоуверенности. Ланг заявил министру пропаганды, что, поскольку в его жилах течет толика еврейской крови по материнской линии, он пришел к разумному выводу, что для него не найдется места в возрождающейся германской киноиндустрии. О, на это можно будет закрыть глаза, заверил его Геббельс, особенно ввиду его заслуг в годы Великой войны. Но уравнительный «гляйхшальтунг» отнюдь не выглядел

привлекательным в глазах режиссера с независимым характером, и, игнорируя авансы своего собеседника, Ланг быстро перебрался из Германии во Францию, а оттуда в Голливуд. В одном из интервью, которое он дал в 1945 году, Ланг заявил, что никогда не сожалел об этом решении: «Я оставил свое состояние, свою прекрасную коллекцию книг и живописи. Мне пришлось начинать все сначала. Это было нелегко. Но, право, это было хорошо. …Ей-богу, слишком много успеха. …Право, вовсе не хорошо для человека!»

Отношения Тренкера с Третьим рейхом всегда были двусмысленными. Ему явно льстила экстравагантная похвала фюрера, но прошло немного времени, и он показывает кукиш Геббельсу. Будучи родом из Южного Тироля, он с правовой точки зрения не был ни немцем, ни австрийцем, так как по условиям Версальского договора эта германоговорящая область к югу от Бреннера отошла Италии. Тем не менее он был этническим немцем и к тому же горячим патриотом, даже при том, что ощущал себя дистанцировавшимся от масс, доведенных Гитлером до состояния фанатизма. Не умея держать язык за зубами, он имел дерзость заявить Геббельсу, чтобы тот не встревал в дела «Дойче-Универсаль» и не налагал на индустрию расовых ограничений. Следующий ход Тренкера также не отличался политической прозорливостью: он поведал эту историю журналу «Фильм-курьер». Несчастный журналист, тиснувший на страницах журнала это интервью, был тут же уволен, а журнал оказался одним из первых, куда назначили нового редактора в рамках стремительных радикальных мер по «координированию» многочисленных кинематографических изданий.

Фильм «Бунтарь» был воспринят как антинацистский в Америке и как пронацистский на родине. Опубликовав в апреле 1933 года сценарий фильма в виде книги, Тренкер поставил на ней посвящение, явно рассчитанное на то, чтобы завоевать фавор, но фактически носившее двусмысленный характер:

«Да будет наша любовь к отечеству, любовь к родине и народу столь же священной, как вера в Бога, живущая в нашей душе. Да будет благословенна и безупречна наша память о тех, кто боролся и сложил голову за родной дом и отечество. Их дух живет среди нас, наполняя нас силой и надеждой. Во имя памяти героев 1809 года я посвящаю эту книгу молодежи Германии. Луис Тренкер».

Благодаря хорошим связям с Леммлем и «Юни-версал студиос» он имел возможность присоединиться к исходу в Голливуд в любое время — но все же привязанность к родине пересиливала. Не случайно его следующая картина называлась

«Блудный сын» (1933—1934) и посвящена как раз проблеме отечества и чужбины. Это — трогательная история молодого горного проводника, решившего попытать счастья и обрести любовь и богатство в Новом Свете. В конце он стоит в очередях за тарелкой бесплатного супа в период Великой депрессии. Когда он все-таки возвращается в свой родной Тироль, он с радостью обнаруживает, что возлюбленная детских лет по-прежнему дожидается его. Фильм завоевал Гран-при на Венецианском фестивале в 1935 году. В настоящее время этот фильм считается одним из лучших у Тренкера — «почти шедевром», но он не завоевал симпатий Министерства пропаганды, и, возможно, только помешал Тренкеру разыграть «гитлеровскую карту», как это в конечном счете удалось Лени Рифеншталь.

Тренкер продолжил игру по своим правилам, пока окончательно не выпал из фавора и у Гитлера, и у Геббельса. Есть предположение, что он утратил осторожность до такой степени, что флиртовал с самой Евой Браун. Конечно же, после войны он попытался продать так называемые «Дневники» Евы Браун, на проверку оказавшиеся фальшивкой. Германское гражданство он принял только в 1939 году (когда южным тирольцам был предоставлен выбор) и только под давлением со стороны Геббельса. К 1942 году Гитлер вообще считал его совершенно растерявшим талант и остававшимся на плаву только благодаря финансовой поддержке католической церкви[26].

Когда 1 апреля 1933 года бойкот еврейских магазинов по всей Германии дал старт официальной антисемитской кампании, в шесть американских кинокомпаний, имевших офисы в Берлине, были разосланы письма с предложением «уволить всех представителей, агентов и руководителей филиалов еврейской национальности».

Полный запрет на участие евреев в какой бы то ни было отрасли киноиндустрии был объявлен 30 июня так называемым «арийским параграфом». Запрет распространялся также на деятельность американских кинокомпаний на территории Германии. Предполагается, что как раз вскоре после этого дня Лени Рифеншталь, только что вернувшаяся домой из Бернины, нанесла визит в рейхсканцелярию, где ей была предложена ключевая роль в «новой» киноиндустрии. Можно с уверенностью предположить, что если бы Геббельс узнал о предложении, которое ей сделал Гитлер, это вряд ли пришлось ему по душе. Он лез из кожи вон, чтобы самоутвердиться в роли великого мастера пропаганды, и поручил любимому архитектору Гитлера Альберту Шпееру перестроить его и без того импозантные офисы, находящиеся напротив рейхсканцелярии, в грандиозном стиле,

который недвусмысленно должен свидетельствовать о его важности и могуществе. Меньше всего на свете ему хотелось делиться властью, и уж тем более — с кем-нибудь, кто некогда был популярным кумиром и имел прямой доступ к фюреру. Отметим, что Гитлер, мягко говоря, кривил душою, заявляя Лени Рифеншталь, что Геббельс ничего не смыслит в кинематографе — иначе как бы он, отвечая за работу нацистской партии с кинематографией, снял большое количество пропагандистских короткометражек, включая фильм «Гитлер над Германией»[27]. Но это была привычная тактика Гитлера, имевшая цель пощекотать нервы своих подчиненных. Он стремился создать между ними атмосферу соперничества, при которой каждый из них стремился бы больнее превзойти другого.

Небольшой инцидент, фигурирующий в автобиографиях Рифеншталь и Эртля (хотя и в разных вариантах), заставляет предположить, что Геббельсу не было заранее известно о планах Гитлера относительно Рифеншталь и что он узнал о них лишь день-два спустя после ее встречи с фюрером.

По завершении работы над картиной «SOS! Айсберг!» Эртль с новым любовником Лени Вальтером Прагером задержались в Швейцарии, чтобы еще потренироваться в скалолазании. По возвращении в Берлин все трое собрались у Лени на квартире и готовили ужин, когда неожиданно раздался телефонный звонок. На проводе был министр пропаганды, которому во что бы то ни стало срочно понадобилась Рифеншталь. Ее друзья пустились было убеждать Лени, что с доктором Геббельсом не следует якшаться больше, чем то минимально необходимо, но было поздно. Она, догадавшись, уже мчала доктора Геббельса в Грюневальд[28] на своем маленьком спортивном «Мерседесе». Лило как из ведра. Геббельс ехал инкогнито, в плаще с поднятым воротником и широкополой шляпе, надвинутой на самые глаза. Он вытащил из кармана пистолет и сунул его в ящичек для перчаток — то ли с целью психологически воздействовать на нее, то ли для того, чтобы быть готовым к отражению нападения, неясно. Официальный лимузин Геббельса с шофером какое-то время ехал за ними следом, но исчез вскоре после того, как они въехали в Грюневальдский лес.

Рифеншталь ни словом не упоминает о трапезе, которая состоялась у них с Геббельсом, но Эртль, с некоторой долей ясновидения, расписывает, как они ужинали тет-а-тет — весьма осмотрительно, в дальнем углу тихой таверны, — вплоть до того, что перечислил меню: лобстеры, икра и фазан под винным соусом с травами — и поведал об их настроении («Геббельс, известный как рассказчик забавных историй, блистал фейерверком

остроумных перлов»). И в том, и в другом варианте — и у Рифеншталь, и у Эртля — вскоре после полуночи маленький «Мерседес» мчался по лесным дорожкам по направлению к Розенеку, и оба рассказчика единодушны в том, что «Шитер-сердцеед» — как, по словам Эртля, они величали Геббельса — снова попытался добиться от Рифеншталь согласия. Пока она плутала между деревьями, пылающий страстью доктор предпринял выпад — и серебристая спортивная машинка, выкатившись на набережную, едва не свалилась в воду, болтая задними колесами в воздухе (по версии Эртля) или же, по версии Рифеншталь, увязла в грязи и зависла в воздухе как раз передними колесами. Послушаем Эртля:

«Кавалер» яростно выскочил из машины, поднял для камуфляжа воротник, точно шоры, и исчез в ночи… Сколько времени «несчастный гусь» блуждал в темноте, осталось его секретом. Лени подобрали засидевшиеся гости охотничьего домика, куда она отправилась, чтобы поднять тревогу». По словам самой Лени, она после долгих плутаний добралась до таверны.

Трактирщик одолжил ей теплую одежду, и она позвонила Эртлю и Прагеру, зовя их на помощь. По словам Эртля, он был разбужен телефонным звонком после полуночи и услышал в трубке смеющийся голос Лени. «Ханнес, — сказала она, — приезжай немедленно на помощь мне!» Он тут же прихватил Гуцци Лантшнера и Вальди Траута и в два часа ночи выехал на такси в Розенек. Но этой ночью они ничего сделать не могли. Маленькому «Мерседесу», балансировавшему над набережной, точно беспомощный майский жук, в ту ночь ничем помочь не удалось: надо было дождаться утра и вызвать дополнительную мужскую силу.

Ни у Рифеншталь, ни у Эртля более не встречается упоминаний о том, что этот неисправимый бабник снова пытался одержать победу над Лени. Но, как бы там ни было, если судить по его почти параноидальному поведению в других ситуациях, когда он подозревал вмешательство Гитлера в дела кинематографа, не исключено, что Геббельс устроил эту встречу в Грюневальде, чтобы разведать, чего ему следует опасаться с этой стороны. Но, как видно, если он и надеялся поднять вопрос о планах Лени в области кино, то создается впечатление, что он оказался в стороне. Через несколько дней после упомянутой эскапады Рифеншталь была приглашена в министерский офис.

К сожалению, в опубликованных мемуарах Рифеншталь не дает точных дат событий, происходивших летом 1933 года. В это время она разрабатывает идею нового фильма — шпионской истории на базе похождений Фанка, служившего в разведке в

годы Первой мировой войны. Действие происходит в эти же годы в Германии и Франции. По-прежнему жалея о несыгранной роли в несостоявшейся «Черной кошке», Лени надеялась, что, пробив идею новой картины «Мадемуазель доктор», она заполучит похожую роль для себя. УФА заинтересовалась и засадила за работу одного из лучших своих сценаристов. Не рассчитывая самой быть режиссером, Лени искала талантливого человека, который мог бы сподвигнуть ее на такую игру, которая превзошла бы все достигнутое ею ранее, даже то, чего она достигла у Пабста. Съемки планировалось начать в середине сентября.

Судя по тому, сколь далеко зашел этот проект, можно предположишь, что если, как сообщает она сама, она вернулась в Берлин в середине июня, то ее встреча с Геббельсом могла произойти в июле или даже августе; но относительно грюневальдского инцидента у Рифеншталь и Эртля имеются серьезные разногласия. Рифеншталь упорно настаивает на том, что он произошел летом 1933 года; со своей стороны, Эртль предполагает, что он произошел в 1935-м, перед съемками фильма о вермахте. Если он прав, то это могло повлиять на интерпретацию ее отношений с Геббельсом на протяжении всего этого периода.

Геббельсовская Палата кинематографии («Рейхсфильмкаммер») была официально учреждена 14 июля 1933 года; после этого была учреждена общая Палата культуры («Рейхскультуркаммер»), в состав которой вошла и Палата кинематографии. Эта палата осуществляла надзор за любым аспектом кинопроизводства и проката. Вскоре всем занятым в этой индустрии потребовалось предоставить доказательства, что не только родители, но и все их бабушки и дедушки были «истинными арийцами». Лени Рифеншталь не была исключением. Ходили слухи (и в ту пору, и позже), что в ней присутствует толика еврейской крови по материнской линии. Доказательств этому не нашлось никаких, и в положенный срок Лени получила «аусвайс», дававший ей право работать.

Таким образом, ее визит к министру пропаганды пришелся на критический момент, когда он форсировал захват контроля над киноиндустрией. Прочитав в прессе о ее сотрудничестве с УФА в работе над картиной «Мадемуазель доктор», он хотел услышать из ее уст, как ей пришла в голову эта идея. Что ж, она ему о том поведала.

— А какие у вас планы работы после этого? — спросил он далее.

Она рассказала ему о своей давней мечте сыграть Пентесилею — последнюю царицу амазонок из трагедии Генриха

фон Клейста[29]. Геббельс оборвал ее — и задал вопрос в упор: каков был предмет их дискуссий с Гитлером?

Министр наверняка надеялся, что Лени проболтается или хоть намекнет на желание Гитлера, чтобы она снимала фильм о нюрнбергском партийном съезде, ибо он, Геббельс, уже был осведомлен о таком желании фюрера. Нельзя сказать, чтобы от этого он был особенно счастлив, ибо считал раздачу подобных почестей в значительной степени своей персональной привилегией. К его удивлению, Лени не сказала об этом ни слова. Смолчал о том и он. Вместо этого он стал расписывать во всех подробностях взлелеянную им самим идею и сказал, что рад будет приветствовать ее сотрудничество, если она согласится. Отчего бы не снять фильм, иллюстрирующий силу прессы? Он мог бы называться «Седьмая великая сила». Он напишет сценарий, а она могла бы помочь с режиссурой. Рифеншталь возразила. Точно так же, как в разговоре с Гитлером, она предложила кандидатуру Вальтера Руттмана, сказав Геббельсу, что такой мастер документального кино, как Руттман, отнесся бы с куда большим сочувствием к тому, что он имеет в виду. Интересно, что в это время Рифеншталь не рассматривала себя как документалиста, хотя многие сцены в «Синем свете», в частности съемки сельских жителей, равно как и многие сцены в «горных фильмах» Фанка, — чисто документальные.

В конце августа Рифеншталь была снова вызвана в рейхсканцелярию: Гитлеру хотелось знать, как продвигаются планы съемок нюрнбергского съезда? По словам Рифеншталь, она выразила абсолютное удивление. Что произошло между ней и Гитлером на этой ранней стадии, нам точно не известно. Весьма возможно, что она просто не поняла его намерений, но вне зависимости от того, приняла ли она официальную исполнительную роль в нацистской киноиндустрии или нет, представляется, что Гитлер никогда не отказывался от желания, чтобы она снимала для него фильмы. У него и в мыслях не было, что она может уклониться. Конечно же, можно быть уверенными в том, Геббельс волокитил, как мог, рассылая необходимые письма и выдавая необходимые разрешения, хотя в его дневниках сообщается о его встрече с Рифеншталь днем 17 мая 1933 года, — когда, по ее словам, она находилась на съемках фильма в Швейцарских Альпах.

Разгневанный утечкой информации о своих планах, Гитлер направил министру пропаганды инструкцию об оказании поддержки Рифеншталь во всех отношениях. И все же здесь нашлось пространство для маневра, который мог сбить ее с ног. Когда до событий оставалась неделя-две, время для возражений

упущено. Едва вернувшись домой с аудиенции у Гитлера, Рифеншталь получила из геббельсовского министерства извещение, что на проекте ее шпионского фильма поставлен крест.

10
НЮРНБЕРГСКИЕ СБОРИЩА

Искусство овладевать воображением масс Гитлер постигал в значительной мере интуитивно. Фронтовой опыт Первой мировой войны убедил его в том, что пропаганда — так же как и любое другое оружие — может быть направлена на достижение желанной цели, которую он видел ни больше ни меньше как в «борьбе за жизнь германской нации». Оружие тем эффективнее, чем опытнее стрелок из него. Что страшно обескураживало его в этой войне, так это то, что противники Германии казались куда более подкованными в этой области, чем сами немцы.

Пропаганда как утонченное и сознательно применяемое искусство — а может быть, и наука, кому как нравится — в сущности, феномен двадцатого столетия, иными словами, постфрейдистской эпохи. В числе первых, кто развивал специфические технические приемы убеждения масс, называют суфражисток[30], в частности, за сенсационные выступления и целенаправленное лоббирование.

Мало было таких, кто сомневался в их страстной вере в свое дело, как и в то, что в борьбе за него передовой для своего времени контингент женщин дойдет до умышленной лжи (во всяком случае, на начальных этапах борьбы), хотя они подхлестывали возбуждение в своих последователях, обращаясь к ним с эмоциональными призывами к самопожертвованию, и даже прибегали к тактике пробуждения оголтелой вражды, применяемой сегодняшними неофашистами.

В 1939 году левый обозреватель Амбер Бланко Уайт, оглядываясь назад на заключительный период суфражистского движения, назвал это «организацией, управляемой по фашистским установкам и характеризующейся истинно фашистским насилием, эмоционализмом и утрированием».

Нет никаких сведений о том, что Гитлер следил за деятельностью этих далеких женщин-суфражисток, равно как и за деятельностью одной из основательниц движения «Крисчен Сайенс» Мэри Бейкер Эдди, чьи приемы также порою сравнивали с его, Гитлера, тактикой. Но озабоченность пропагандой и ее применением, по-видимому, следует считать лейтмотивом «Майн кампф». Снова и снова исследует он методы и технические приемы, не задаваясь вопросом о моральной стороне дела…

Ему ведомо с самого начала: завоевывать нужно не столько интеллигенцию (на которую у него мало времени), сколько

массы, и в своих речах он безошибочно играл на эмоциях и воображении своей аудитории, прямо — и цинично! — нажимая ту пружину, которая высвободит «скрытые в ней силы»:

«Способность масс к восприятию весьма ограничена, их ум ничтожен. С другой стороны, они обладают огромной способностью забывать. Если так, то вся эффективная пропаганда должна быть сведена лишь к нескольким пунктам, каковые вдалбливать в форме лозунгов, пока самый последний из публики не поймет, какого вы от него хотите понимания этого лозунга. Стоит вам пожертвовать этим принципом ради желания быть многогранным — и весь эффект улетучится».

Колоссальная способность масс забывать не прошла мимо внимания Гитлера. Он сделал упор на риторику как самое верное средство, маскирующее отсутствие аргументации. Его пропаганда была многократно проверенной и выверенной, отделанной и отшлифованной, блестяще приспособленной под вкусы аудитории. Она эволюционировала от ранних скандалов эпохи уличных боев к тщательно взвешенным речам позднейших нюрнбергских нацистских сборищ, когда каждый вдох, каждый жест имел просчитанный эффект. Риторические пассажи можно было заменять, лозунги подгонять под сиюминутную потребность, но нагнетая при этом прежний пыл.

Ничто не оставлялось на волю случая. Важно было даже время дня, ибо до фюрера быстро дошло, что способность аудитории к сопротивляемости обратно пропорциональна ее усталости — значит, вечер был самым лучшим временем подавить здравый смысл и завоевать умы и сердца.

В аргументах Гитлера не находилось ни малейшего места благоразумию, правдой он тоже себя не отягощал. Чем грандиознее ложь, тем больше шансов, что ей поверят, писал он в «Майн кампф». Предлагавшаяся им философия была примитивная и отточенная одновременно. С публики достаточно знания настойчиво вколачиваемых в голову ключевых слов и сжатых лозунгов вроде: «Кровь и земля», «Сила через радость», «Наш национальный миф», «Жизненное пространство», «Наша неукротимая воля», «Культура и раса», «Арийская раса», «Наша судьба», «Фольк»… Целью было добиться преданности — главное, чтобы народ выказал верность «принципу фюрера», а все остальное — несущественно!

Ценность Геббельса для Гитлера заключалась в том, что они в равной мере признавали важность управления массами путем пропаганды и произнесенного с трибуны слова. Тот также умел доводить толпу до неистовства, и притом изощреннее и воинственнее, чем сам фюрер. Он вдохновлял кампании фюрера

на протяжении половины десятилетия борьбы, зная, что, когда нацисты возьмут власть, ему достанется пост главы министерства, которому оба придавали первостатейное значение.

К этому времени практика довела до совершенства оркестровку и пышность главных пропагандистских шоу нацистов — партийных съездов, ставших неотъемлемой частью политической жизни страны. В этих крикливых демонстрациях силы, имевших целью вселить трепет и почтение в последователей, были задействованы любые трюки, любые выдумки. Очень многое было перенято у кинематографа — искусства, в котором что ни год, то придумывались новые спецэффекты, средства освещения или иллюзии — а для партии было крайне важно, чтобы любая съемка события была столь же строго срежиссирована и проконтролирована, как и само событие.

Только так пафос нацистского съезда мог быть донесен до сознания масс. А посему, хотя участникам сборищ и разрешалось делать фотоснимки в ограниченном количестве, пользоваться кинокамерами запрещалось всем, кроме аккредитованных операторов, снимавших ролики для новостных программ.

Местом проведения сборищ не всегда был Нюрнберг. В былые времена по всей стране проводились шабаши куда меньшего масштаба, называемые «Германскими днями». Первое из таких мероприятий, официально называвшееся «Партайтаг», состоялось в Мюнхене в январе 1923 года. Позже, в том же году, второе такое сборище состоялось в Нюрнберге, но в 1926 году, когда после провала «пивного путча» и ареста Гитлера партию надо было восстановить заново, наиболее подходящим местом для третьей сходки был признан Веймар.

На следующий год нацисты вернулись в Нюрнберг, и отныне старинный город становился драматическим местом проведения всех дальнейших сборищ, вплоть до последнего (и самого грандиозного), состоявшегося в 1938 году. Некоторым из включенных в программу ритуалов был придан статус священных, но все же ни один обряд так не встречали приветственными возгласами, как возбуждающую церемонию «Кровавого знамени», в которой новые партийные штандарты встречались с окровавленным и пробитым пулями флагом, который воздел сраженный приверженец нацизма во время провалившегося путча.

Гитлер шествовал вдоль рядов знаменосцев, держа один из углов истерзанной реликвии и освящая каждый флаг его прикосновением. По замечанию одного из наблюдателей, Кровавое знамя сделалось для национал-социалистов источником всего священного.

В 1933 году был выдвинут план проведения самого

масштабного «Партайтага» в ознаменование прихода нацистов к власти. В программу входило «освящение» Гитлером 316 знамен, приветствие миллиона сообщников из своего воинства и обращение к 60-тысячному отряду юнцов из гитлерюгенда. С доктринальной точки зрения на этом конгрессе должен был быть официально дан старт кампании борьбы за расовую чистоту — сам Гитлер собирался произнести по сему поводу две речи: «Культура и раса» и «Фольк и раса», в которых отразилось влияние Дарре и Розенберга.

По предложению Гесса сборище получит название «Партийный съезд победы». Документальный фильм об этом мероприятии, который Гитлер закажет Лени Рифеншталь, он так и назовет: «Победа веры».

Когда Лени прибыла в Нюрнберг, у нее оставалось всего несколько дней на подготовку. Несмотря на то что заказчиком фильма выступал сам Гитлер, по-прежнему не было подтверждения контракта со стороны Министерства пропаганды, и никто из государственного управления кинематографией не был уполномочен предоставить в ее распоряжение операторов и снаряжение. Стало ясно, что на официальную поддержку можно было не рассчитывать.

Конечно, проще всего было бы хлопнуть дверью и укатить восвояси; но это никак не сочеталось бы ни с врожденным упорством Лени, ни с ее чувством долга перед своим фюрером. Но даже при всем том она едва ли смогла бы чего-нибудь достичь, если бы не познакомилась с любимым архитектором Гитлера Альбертом Шпеером.

Этому юному дарованию было поручено оформление стадиона «Цеппелин-фельд», где должно было состояться сборище; в качестве главного элемента, венчающего все сооружение, Шпеер выбрал динамичную фигуру нацистского орла, размахнувшего свои зловещие крылья на три десятка метров — в своей книге «Изнутри Третьего рейха» Шпеер вспомнил, как он пришпилил эту конструкцию на деревянную основу, точно коллекционную бабочку на булавку.

Он также сообщает о своей встрече с Лени Рифеншталь, которую мигом узнал по ее знаменитым горным и лыжным фильмам. Еще со студенческих лет он восхищался ею и даже приклеивал вырезанные из журналов ее портретики на стену своей комнаты, и ныне восхищался тем, как она ведет борьбу против враждебно настроенных партийных чиновников. Но более всего удивило его открытие, что она, оказывается, тоже знает о его существовании!

С некоторым озорством Лени извлекла пожелтевшую вырезку

из газеты трехлетней давности, когда он реконструировал штаб-квартиру руководства в Берлине: как выяснилось, ей тоже хотелось повесить его карточку себе на стенку! «С чего бы это?» — изумился он. «За то, что у тебя красивая головка», — ответила она. Храня в памяти Зеппа Риста и своего первого тренера по теннису, она взяла на заметку Шпеера как возможного участника какой-нибудь своей картины, о которой она еще и не мечтала.

Первым советом, который Шпеер дал Лени в ее затруднительном положении, был таков: нейтрализовать враждебность и не дать себя вытеснить. Он подобрал ей оператора — многообещающего молодого человека по имени Вальтер Френтц, которого она еще не раз пригласит работать. Кроме того, она пригласила еще двух операторов — Зеппа Алльгейера, самого опытного «выпускника» «фрейбургской школы», и Франца Веймайра.

В это дело был также вовлечен брат Лени Рифеншталь, бывший ее личным ассистентом в течение целых шести дней, а отец ее одолжил денег, чтобы она могла приодеться. К счастью, у нее сохранились хорошие отношения с Карлом Гейером из студии «Агфа» после «Синего света», и компания снабдила ее нужным запасом пленки и всего необходимого. Теперь можно было начинать съемки.

Но по-прежнему ничего не давалось легко. Штурмовики СА и эсэсовцы то и дело вставляли творческой группе палки в колеса, мотивируя тем, что команде, мол, не давалось разрешения на вход туда, где им хотелось бы работать. Рудольф Гесс самолично напустился с бранью на Лени Рифеншталь за то, что она якобы пренебрежительно отзывалась о фюрере. Рифеншталь была оскорблена до глубины души и заподозрила в этой провокации руку Геббельса.

Как бы там ни было, кто-то даже считал ее больной. По словам Шпеера, против нее была развернута самая настоящая кампания: нацисты, антифеминисты по определению, «едва ли могли стерпеть эту самоуверенную женщину, тем более что ей было ведомо, как отодвинуть этот мужской мир во имя своих целей». Позже и Удет предупредит ее, что у нее немало врагов среди эсэсовцев. И все из-за того, что она слишком приближена к Гитлеру!

Среди проверенных партийцев немало было таких завистников, которые не остановились бы ни перед чем, чтобы пустить ее карьеру под откос. Зловещие слова Удета нашли подтверждение, в частности, на стадии монтажа, когда Рифеншталь почувствовала за собой неусыпный надзор — очевидно, по приказу рейхсминистра Геринга. В эту пору ходили

упорные слухи, что она… любовница Гитлера… что она полуеврейка…

Несмотря ни на что, 1 декабря того же года во дворце студии УФА в присутствии Гитлера и всего германского кабинета состоялась премьера часового фильма, хотя, как считается, он так никогда и не был выпущен в широкий прокат. У Рифеншталь осталось впечатление, что Гитлер и его партийные бонзы были вполне удовлетворены результатом, но, с ее точки зрения, это был всего лишь несовершенный фрагмент без настоящего сюжета или сценария: «Я только пыталась склеивать образы, чтобы создать визуальный ритм и разнообразие», — говорила она. Но именно этим она и достигала такого поразительного эффекта в своих последующих документальных фильмах.

В общем, для нее это был ценный опыт работы — в частности, в том, что он свел ее с композитором Гербертом Виндтом, который озвучит и многие другие ее фильмы.

Вот какой репортаж об этом фильме опубликовала лондонская газета «Обсервер» за 3 декабря 1933 года:

«Этот фильм — один длинный апофеоз цезарско-го духа, в котором герр Гитлер выступал в роли Цезаря, а войска — в роли римских рабов. Конечно, следует надеяться, что фильм будет показан во всех кинотеатрах за пределами Германии, если есть желание понять одурманивающий дух, движущий Германией в эти дни. В конце сеанса Гитлер вручил Лени Рифеншталь букет».

До недавнего времени это было все, что историки могли сказать об этом фильме, так как негатив был утрачен под занавес Второй мировой войны — точно так же как и оригинал снятого ею позднее фильма «Триумф воли». Рифеншталь была уверена, что копии уцелели в бункерах в Китцбюхеле и Берлине, а впоследствии, когда замолчали пушки, были конфискованы союзниками. Но если «Триумф воли» всплыл на поверхность в Америке почти полстолетия спустя, то более ранняя работа как сквозь землю провалилась.

Многие долго сомневались, существовал ли вообще такой фильм, кроме нескольких роликов отснятой немонтированной пленки. А если и существовал, то, вероятно, был уничтожен за то, что в нем была запечатлена фигура шефа штаба СА Эрнста Рема, впоследствии расстрелянного с санкции Гитлера в приснопамятную «Ночь длинных ножей».

Только недавно была обнаружена копия фильма, и как раз вовремя — фрагменты из нее были включены в телевизионный документальный фильм «Чудесная и ужасная жизнь Лени Рифеншталь» (режиссер Рэй Мюллер, студия «Омега-фильм», Мюнхен), заслуживший не одну награду. Хотя в фильме очевидна

тяга Рифеншталь к масштабному зрелищу, от глаз не ускользает, как целое распадается на фрагменты. Мало того что в картину включены дилетантские съемки, но и сама постановка действа была не лишена изъянов — по словам Рэя Мюллера, нацисты еще не научились маршировать, как подобает нацистам.

…Сколько раз во время монтажа заказного фильма Лени Рифеншталь хотелось все бросить и скрыться подальше от всей этой суматохи в горах! После первого же показа она, как только представилась возможность, сбежала в свой любимый Давос.

* * *

Лени Рифеншталь было ведомо, что Гитлер ждет от нее лучшего и более масштабного фильма, посвященного следующему «партайтагу» — в 1934 году. Она знала также, что при более благоприятных условиях смогла бы сделать фильм куда лучше прежнего. Но она по-прежнему не видела себя в качестве кинодокументалиста и лелеяла крохотную надежду, что ей удастся отвертеться от этого заказа.

В начале года берлинская студия «Терра-фильм» пригласила Лени в качестве режиссера и исполнительницы главной роли в картине, в основу которой легла опера Эжена д'Альбера «Долина». Действие происходит в Испании времен Гойи; два соперника — житель гор и житель долины — влюблены в одну цыганскую танцовщицу. В сюжете эхом отзывался «Синий свет» — горы являлись воплощением всего доброго, тогда как низины — всего зловещего. Ну а девушка, подобно Юнте, выступала носительницей вольного духа.

Конечно же, это больше импонировало вкусам Лени Рифеншталь, чем фильм об очередной нацистской сходке, но и от этого было никуда не уйти. Коль скоро она, понятное дело, не могла разорваться на две части, была продумана схема, как совместить работу над той и другой картинами. Студия УФА, которая в это время еще не была в полном подчинении у Министерства пропаганды, была готова подписать контракт на съемки фильма о съезде в Нюрнберге с распределением обязанностей, отпустив сумму ни много ни мало в 300 тысяч рейхсмарок; это давало Рифеншталь свободу для заключения субконтрактов — и снова ее взоры обратились к прогрессивному кинематографисту Вальтеру Руттману, чьи достоинства она ранее нахваливала Геббельсу.

Вальтер с радостью дал согласие и предложил предварить кинолетопись съезда экскурсом в историю прихода национал-

социалистов к власти. Ну и, конечно, будет отснято немало материала новостного характера, так что хватит и на описание текущих событий. Помимо того что Рифеншталь дала Руттману в помощь Зеппа Аллькейера, которому доверяла безоговорочно, она, по-видимому, предоставила ему карт-бланш, а сама умчалась в Лондон с лекционным турне, а далее, в сопровождении своих старых друзей Гуцци Лантчнером и Вальтером Римлем, в Испанию для поисков места для съемок «Долины».

На этой стадии своей карьеры Рифеншталь торжествовала от сознания высшей степени своего успеха. Все, на что бы она ни положила глаз, ей удавалось — подчас вопреки палкам, которые вставляли ей в колеса. Ею владела навязчивая идея доведения до совершенства всего, за что бы она ни бралась, и, если не считать стычек с д-ром Геббельсом, из которых она, так или иначе, все же выходила несломленной, она ухитрялась склонять большинство людей к своей воле. Все, кто знал Лени, отзывались о ней как о прямолинейной, откровенной и очень умной — но ее ум был нацелен почти исключительно на совершенствование того, чем она была в данный момент занята.

Правда, когда дело касалось понимания межличностной — и политической — динамики, подчас обнаруживались досадные провалы. Добавить к сказанному можно то, что она была в высшей степени оптимистичной, чтобы не сказать наивной, рассчитывая произвести своими планами относительно фильма о нюрнбергском съезде впечатление даже на самых заядлых скептиков.

Гитлер мог пообещать оградить ее от вмешательства и давления со стороны Геббельса и своего министерства, но она недопоняла, чего именно хотелось фюреру. Вверяя Рифеншталь этот заказ, Гитлер хотел, чтобы фильм был осенен искрой мистицизма, памятной по «Синему свету». Возможно, Гитлеру казался забавным бесстрашный пыл Рифеншталь, когда он вел с нею игривые разговоры, и без сомнения, его веселили ее склоки с Геббельсом; но когда доходило до столкновения с его волей, он уже не мог терпеть возражений: он всегда хотел видеть себя победителем.

Кроме того, оставалась проблема с Руттманом. Рифеншталь восхищалась быстрым и ритмичным стилем его абстрактных и документальных фильмов. Тем не менее отснятые фрагменты сильного эмоционального характера не всегда соотносились друг с другом и не всегда обладали индивидуальным интересом. По-видимому, ей не приходило в голову, что ярко выраженные коммунистические симпатии Руттман также вызывали повышенное любопытство, принимая во внимание, что он не был

другом нацистов.

Разумеется, в эти непростые дни он был рад любой работе; а может быть, он просто воспринял это как уникальную возможность создания, летописи необычных событий, комментария, который мог бы пережить даже тысячелетний рейх.

* * *

Рифеншталь по-прежнему была убеждена в том, что фюрер, так или иначе, стоит в стороне от порочных эксцессов своей партии — эксцессов, которые едва ли могли укрыться от ее глаз. Она так никогда и не вступила в партию, и не имела намерений сделать это, будучи не в состоянии примириться с политикой преследования евреев.

Прочитав «Майн кампф» (чем в действительности могли похвастать отнюдь не многие, несмотря на огромные тиражи) и побывав в Нюрнберге, где Гитлер открыто заявлял о своей расовой политике, она по-прежнему была решительно убеждена, что фюрер со временем придет к умеренности в демонстрации силы.

Такое не укладывается в голове, и тем не менее в эту ловушку попадали в ту пору многие — в частности, молодежь, которой, в золотую пору идеализма, дарились надежды и верования, за которые не страшно умереть. «Молодые люди счастливы, — сказала одна немецкая фрау английскому путешественнику Филиппу Гиббсу в 1934 году. — Для них делается все. Они убеждены, что живут в чудесном мире! Они обожают фюрера! Им нравится маршировать с флагами. Они любят спорт и игры. Да, молодежь и вправду счастлива!»

Все же среди широких кругов населения имела место обеспокоенность по поводу слишком открытых милитаристских манифестаций; но в самой Германии мало кто верил, что страна взяла прямой курс на войну. Гитлер постоянно твердил о желаемости мира и в то же время обещал соотечественникам расширение «жизненного пространства» — несовместимость этих двух положений по большей части оставалась без внимания. Широкие круги, конечно, проявляли беспокойство и по поводу отношения властей к католицизму, и по поводу еврейского вопроса, но тема «окончательного решения» этого последнего еще не витала в воздухе.

Кое-кто сожалеет об утраченных свободах, но в глазах большинства плата за снижение страха безработицы и ощущение какого-никакого порядка после стольких лет хаоса не казалась

чрезмерной.

Альберт Шпеер писал о том, как он открыл для себя «грубые несуразности» в доктрине партии, но, как и Рифеншталь, был убежден, что они со временем сгладятся. Оглядываясь назад, он сознает, что ему следовало бы тогда вглядеться в «весь аппарат мистификации» и что не сделать это было «само по себе преступлением». Если бы Гитлер объявил до 1933 года, что несколько лет спустя он будет «жечь синагоги, втянет Германию в войну, начнет убивать евреев и своих политических оппонентов, — писал Шпеер, — он мигом потерял бы и меня, и, пожалуй, большинство своих приверженцев, которых он завоевал после 1930 года».

Геббельс, страшившийся инфильтрации в нацистскую партию «буржуазных интеллектуалов», делал все, чтобы Шпеер и другие «сентябристы»[31] не разглядели сквозь рассчитанную дымку мистификации самой зловещей сути нацизма. Путци Ханфштенгель активно заигрывал с Гитлером и его когортой в течение двенадцати лет, очевидно, пребывая в иллюзии, что его влияние сможет цивилизовать их радикальные «грубые несуразности» и нетерпимые манеры — однако оказался не в состоянии составить из многочисленных очевидностей впечатление о зловещем целом вплоть до нюрнбергского шабаша 1933 года.

Но и тогда, находясь на должности пресс-атташе по связям с заграницей, он по-прежнему оставался неотъемлемой частью мистифицирующего процесса — пока не покинул фатерлянд в 1937 году, напуганный развитием событий.

Видимо, поэтому не следует удивляться, что Лени Рифеншталь, с ее весьма отрывочными представлениями о политике, позволяла пене, вскипавшей на гребне «духа времени», нести себя неведомо куда.

* * *

Между тем с фильмом «Долина» все было вовсе не так гладко. В Испании Лени была очарована пейзажем и жаждала приступить к съемкам. Но деньги сочились из Берлина капля за каплей, а снаряжение не прибыло вовсе — равно как и остальные члены киногруппы. Раз так, то проделанная предварительная работа лишалась всякого смысла. Услышав однажды роковым вечером, что все откладывается еще на две недели, она упала в обморок и долее ничего не помнила, пока не очнулась в мадридской больнице.

Для студии это явилось необходимым предлогом, чтобы вовсе

отменить проект — и поделить страховые деньги.

Хорошо еще, подумала Лени, что она поручила Руттману «партийный» фильм, хотя ее стало одолевать беспокойство и на этот счет, после того как он навестил ее, выздоравливающую, в Барселоне. Легкомысленно заверив ее, что все под контролем, он тем не менее не мог сказать ничего внятного насчет подробностей и финансов. Только к августу она почувствовала себя достаточно окрепшей, чтобы вернуться в Берлин, куда она ехала в мрачном предчувствии. Над нею по-прежнему нависал фильм о шабаше в Нюрнберге, и снова она желала бы отвертеться от этой миссии.

Как она вскоре выяснила, опасения ее были не напрасны — более того, дела обстояли куда хуже, чем она себе представляла! Снятое Руттманом было — по крайней мере, на ее взгляд — отрывочным и не поддающимся пониманию. Какие-то летящие по улицам газеты с заголовками на первых полосах, кричащими о восхождении нацистской партии. И при всем том он умудрился потратить ни много ни мало треть от всего бюджета фильма.

Вдобавок ее ожидало зловещее письмо от Гесса, выражавшего удивление, что она поручила съемки Руттману, тогда как фюрер желал видеть в работе над картиной только одну ее. Лени была вызвана на ковер для дачи объяснений.

Какой кошмар! Она не в состоянии от него скрываться, и в последнем отчаянном порыве найти избавление от нежелательного заказа немедленно мчится в Нюрнберг, где фюрер инспектировал подготовку к съезду.

Она нашла его в компании архитектора Шпеера, адъютанта Брюкнера и фотографа Хоффманна, размышляющими над планами постановки интригующих парадов. Он был в хорошем расположении духа и отмел с порога ее протесты: «Все, что мне нужно, фройляйн Рифеншталь, — сказал он, — чтобы вы мне пожертвовали шесть дней. Вы так молоды! Разве я много у вас прошу?»

Так-то так, но, разумеется, этим не ограничится. К шести дням, что продлится съезд, нужно будет добавить длинные скучные дни монтажа. Но Гитлер ясно дал ей понять, что последнее слово на сей сюжет остается за ним. И лучшим для нее будет энергично взяться за дело и сделать все, на что она способна. Чувствуя ее капитуляцию, Гитлер цепко стиснул обе ее руки и обещал никогда впредь не надоедать ей подобными просьбами. Кроме того, он обещал ей всю возможную поддержку и сохранение всей требуемой артистической свободы.

На том и поладили. Снимки, сделанные на этой самой площадке (возможно, сразу после схватки той и другой воли), запечатлели напряженно сжатые губы Лени Рифеншталь, явно

потрясенную и лишившуюся обыкновенно присущей ей живости.

Одной из причин, почему она с такой неохотой бралась за это дело (даже после отмены «Долины»), следует считать ясное понимание того, перед лицом какого тяжелого и грандиозного проекта она оказалась. Если за провал минувшего года можно было сыскать оправдание, то на сей раз это не удастся. Это была чудовищная ответственность, и она сомневалась в том, что подходит для этого дела, по-прежнему мало что смысля в политических подковерных схватках.

— Да я же не могу отличить штурмовика от эсэсовца, — протестовала она.

— Так вы посмотрите только самое основное, — подбодрил ее Гитлер.

— Мне нужен художественный документ, а не программа новостей.

В подобных обстоятельствах Рифеншталь умела не поддаваться панике — этого у нее нельзя было отнять. И вышло так, что вера в нее Гитлера подтвердилась — даже при том, что Геббельс и иже с ним заклеймили ее ярлыком истерички. И то сказать — все свидетельства говорят за то, что, когда решение было принято, Рифеншталь рада была бросить вызов обстоятельствам. На всех фотографиях, сделанных впоследствии, Лени излучает уверенность и владение ситуацией. Между тем у нее оставалось мало времени, а главное — по ее словам — в результате бурной деятельности Руттмана финансов оставалось кот наплакал — но ее организаторские способности и усилия, прилагаемые к тому, чтобы весь необходимый материал о съезде оказался запечатленным на кинопленке, были почти что невероятными. Можно предположить, что Алльгейер, руководя фотосъемками, выдвинул ряд ценных собственных идей, но когда Рифеншталь упоминает о том, что у нее на всю подготовку было только две недели, это похоже на суровую правду. Тевтонское рвение является нам здесь еще в одном аспекте.

Одной из проблем с предыдущим фильмом о нацистском съезде была существенная нехватка отснятого материала, когда дело дошло до монтажа. Теперь такого допустить было нельзя. В памятной книге «За кулисами фильма о Рейхспартайтаге», выпущенной Лени Рифеншталь по горячим следам, рассказывается о «кухне» создания картины. Перечислялись 18 операторов и 19 ассистентов, многие из которых были знакомы Лени еще со времен съемок горных фильмов.

Производились воздушные съемки с легких аэропланов и дирижабля «TPN 30». В съемках были задействованы также почти три десятка операторов со студии «Тобис» и других студий. В

итоге было отснято 400 тыс. футов пленки. Создается впечатление, что финансовый вопрос не принадлежал к числу острых; неясно только, за что команде Лени Рифеншталь пришлось платить, а что оказалось доступным, так сказать, «во имя доброй воли».

В команду Рифеншталь входили и техперсонал, и звукооператоры, и светотехники, а всего — вместе с ассистентами, конторскими работниками и водителями автомобилей, которые были приданы в помощь и ей, и каждому оператору — под руководством Лени в течение съездовской недели было около 170 человек. В руках у старшего распорядителя были таблицы с указанием, где находится и что делает каждый из занятых на съемке.

Кроме того, за ними надзирали молодчики из штурмовиков и эсэсовцев. В распоряжение команды был предоставлен дом в Нюрнберге, и по утрам и вечерам Рифеншталь просматривала отснятые ролики и проводила производственные летучки, столь существенные для ее манеры работать.

Съезд 1933 года рассматривался как крупное мероприятие в ознаменование прихода нацистов к власти; в задачи партайтага 1934 года входило превзойти предыдущий съезд по всем статьям. К этому времени нацисты уже блестяще научились маршировать по-нацистски. Важной задачей было также продемонстрировать солидарность партии после чистки, в ходе которой был расстрелян Рем. Все это — наряду с введением тотального контроля за унификацией мышления, происходившего на фоне роста занятости и появлением чувства движения к цели — должно было служить укреплению позиции Гитлера в качестве вождя-отца-бога своего народа.

Но и это было не все. Требовалось отразить еще одно важнейшее политическое развитие: со смертью Гинденбурга в начале августа Гитлер примерил на себя, наряду с мантией рейхсканцлера, еще и президентскую. Как заметил в своем «Берлинском дневнике» недавно прибывший в германскую столицу американский корреспондент Уильям Шрайер, любые сомнения относительно лояльности германской армии фюреру можно было отмести еще до того, как тело престарелого фельдмаршала успело остыть в могиле. Армия была приведена к присяге безоговорочного повиновения лично Гитлеру. «Он находчив», — лаконично заметил Шрайер.

Ну и, разумеется, по такому случаю необходимо было провести военный парад — в рамках партайтага он проводился впервые. Шпеер начал тщательную подготовку «Цеппелин-фельда» — в частности, им была сооружена монументальная

платформа и шикарная парадная лестница, достойная Сесиля Б. де Милля[32].

В книге, посвященной созданию фильма о нацистском съезде, подпись к одной из фотографий гласит, что подготовка к партайтагу шла нога в ногу с подготовкой фильма Рифеншталь. Многие уцепились за это как за свидетельство, что Рифеншталь сыграла ключевую роль собственно в подготовке самого шабаша — в противоположность точке зрения, что Рифеншталь только фиксировала происходившее на пленку, что нацистское шоу все равно состоялось бы, независимо от того, участвовала бы она в нем или нет, и что оно все равно было бы заснято, независимо от того, была она там или нет.

Снимок, к которому относится эта подпись, запечатлел павшую духом Лени Рифеншталь, которой Гитлер демонстрирует свои далеко идущие планы — совершенно очевидно, что он разыгрывает весь этот спектакль перед собравшимися за его спиной подчиненными в военной форме.

Отвлечемся на секунду от роли Рифеншталь как пропагандиста в этом единодушно признанном пропагандистском фильме и решим, какие вопросы ставит сама по себе подпись к фотографии. Во-первых, нужно признать, что книга о съемке фильма — выпущенная центральным издательством национал-социалистической партии — часть пропагандистской кампании, и должна рассматриваться как таковая. Подборка иллюстраций и подписей к ним (вовсе не обязательно выполненная Рифеншталь, хотя она и заявлена автором книги) отражают атмосферу тотального контроля, царившую в стране.

Во-вторых, в данном случае неважно, следует ли принимать на веру слова Рифеншталь, что она всеми силами старалась уклониться от заказа в тот самый день, когда было снято фото, — на снимке видно: Гитлер показывает ей уже оркестрованный сценарий. Значит, заголовок не соответствует сюжету снимка. Это показывает, что подготовка фильма велась уже после разработки далеко идущих планов. Да трудно вообразить себе, чтобы фильм можно было сделать иным образом.

Эти вопросы привлекли наше внимание, потому что их без конца жевали-пережевывали аналитики всех мастей. Немало было таких, которые на полном серьезе почитали Рифеншталь ответственной за нюрнбергские шабаши, забывая о том, что они начались до того, как она приехала снимать их, и продолжались после того. Так что на вопрос о том, что первично: съезд или фильм, по-моему, следует ответить однозначно. Для нацистов очень важно было запечатлеть свое сборище на кинопленку, а в 1934-м, пожалуй, даже больше, чем в иные годы.

Они оказывали Рифеншталь беспрецедентную поддержку в ее работе, но нельзя сказать, что постановка была осуществлена специально ради ее кинокамер.

Но вне зависимости от того, сознавала Рифеншталь или нет, что ее используют как орудие пропаганды, она получала удовольствие уже от того, что объективно фиксировала историческое событие. Она выполняла заказ на создание документа, а содержание события было для нее несущественным. Это в равной степени мог быть съезд торговцев овощами и фруктами (согласно ее собственной метафоре). Как однажды заметил Яворски, в 1932 году в Германии был конфликт между коммунистами и нацистами, победили нацисты. Если бы победа осталась за коммунистами, Рифеншталь стала бы снимать фильмы для противоположной стороны.

Итак, за ней оставались съемки различных партийных съездов для новостных киножурналов и до того, как она создала свою нюрнбергскую трилогию: «Победа веры», «Триумф воли» и более короткий фильм о вермахте «День свободы». Ей принадлежали только ее собственные приемы показа этих искусно срежиссированных сборищ нацистской партии и фигуры самого Гитлера, дорвавшегося до власти. Заметим, кстати, что Геббельс не очень-то приветствовал чрезмерное возвеличивание фюрера, отдавая предпочтение коротким новостным роликам.

Как же подходила Лени к выполнению задания? Каковы здесь были специфические проблемы и сколь оригинальны были решения, помогавшие ей выходить из затруднительных положений?

Общее число участников и зрителей нюрнбергских съездов было впечатляющим: по некоторым оценкам, в 1934 году их число доходило до 700 тысяч (представьте-ка себе эти толпы на улицах!) — и это не могло не найти отражения в фильме. Однако сами события были повторяющимися: по большей части они были и статичны. Что на узких улочках, что в городских залах, что на специально сконструированных трибунах — речи следовали за маршами, марши — за представлениями, и снова марши, и снова речи…

Чтобы внести в картину требуемое разнообразие и «движение», понадобился особый талант Алльгейера и Рифеншталь — в частности, целый кладезь импровизаций, наследие эпохи «горных фильмов». Для съемок использовались рельсы и тележки, что было обычным делом при создании художественных фильмов, но едва ли когда-нибудь применялось при съемках документальных. Для съемок выступления фюрера перед юнцами из гитлерюгенда Рифеншталь применила

рельсовый круг, проложенный вокруг подиума. Это была одна из самых запомнившихся ей съемок — пока зловещий демагог извергал потоки слов, расположенная под низким углом камера медленно ползла вокруг него.

Шпеер тоже потрудился на славу, прикрепив маленькое подъемное устройство к одному из флагштоков на Люитпольд-арене. Для съемок в городе операторы были размещены на крышах домов, на специально оборудованных балконах, в автомобилях (включая личный лимузин фюрера), на пожарных лестницах и даже в воздухе — на дирижабле и низколетящем аэроплане «Клемм». Алльгейер даже освоил съемку на роликовых коньках. Все, чему он и Лени, братья Лантчнер, Прагер и Римль обучились, бегая на лыжах, лазая по горам и участвуя в воздушных съемках на Монблане и в Гренландии, наложило свой отпечаток на их образ мышления — не говоря уже, что воспитало в них стремление к высотам и колоссальную выносливость. Все это и раскрыло их творческие таланты.

Нельзя сказать, чтобы во время этих съемок вовсе не было проблем. В зале Дворца конгрессов недоставало средств освещения и звуковоспроизведения, а многие съемочные вышки были закончены только тогда, когда съездовская неделя уже шла полным ходом. Один из кинооператоров, которого хотела пригласить Лени, наотрез отказался работать «под каблуком» у женщины; да и «новостные» операторы, к которым она хотела обратиться за дополнительным материалом, равным образом отказались с ней связываться. Машину со звукооператорами эсэсовцы загнали в кювет; и, кроме того, возникли огорчительные трения со студией УФА, потому что она собиралась печатать свой фильм не там, а в студии Гейера, предоставившей в ее распоряжение оборудование, отвечавшее последнему слову техники.

Сколотив свою команду, Лени нашла блистательный подход, чтобы в эти напряженные дни каждый был занят на полную катушку. Все работали день и ночь как заведенные, и каждому кинооператору вручалась инструкция, что делать, дабы избежать ненужных подробностей, но ни в коем случае не проворонить важного. Контактировать с рассеив-шейся по стольким точкам армией операторов было непросто — «мобильников» тогда и в помине не было! Рифеншталь оставалось уповать на их интуицию, и порою они оправдывали ее ожидания, хотя (как она потом подсчитала) примерно половина материала, которая вошла в окончательную редакцию, была отснята асом своего дела Алльгейером.

Сам же съезд, судя по всему, работал как часы, и хотя он не

был самым масштабным из всех состоявшихся в Нюрнберге (таковой возымеет место в 1938 году), именно сейчас он нашел свою форму. Альберт Шпеер повествует о своем художественном приеме, который он назвал «Храмом света». Возможно, в данном случае он эти события путает с Олимпийскими играми 1936 года, но послушаем его забавный рассказ о том, как в более раннем фильме Лени снимался эпизод с парадом «амтсвальтеров» — различных мелких и средних функционеров, которые каждый год устраивали шествия на стадионе « Цеппелин-фельд».

Это событие нельзя было упускать — как же, демонстрация доброй воли и чувства единства! — да вот беда: по замечанию самого Шпеера, эти чинуши, откармливаясь на своих хлебных должностях, по большей части нагуляли себе приличные животики, и о том, чтобы этой публике прошагать стройными рядами, не могло быть и речи. А раз так, то это могло вызвать разговоры на самом высоком уровне и саркастические комментарии фюрера. Вдохновенный прагматизм Шпеера помог спасти ситуацию. «Пусть прошествуют в темноте!» — сказал он.

«Тысячи флагов, принадлежащих всем местным общинам Германии, ждали своего часа за высокими оградами, окружавшими поле. Знаменосцев предполагалось разбить на десять колонн, а между ними пустить амтсвальтеров… Яркие прожекторы льют свет на знамена, и все венчает огромный орел. Одно это производило драматический эффект. Но даже этого мне показалось недостаточно. Как-то мне случилось видеть наши новые противовоздушные прожекторы, устремляющие лучи света на мили ввысь. Я запросил у Гитлера 130 таковых». Названная цифра составляла значительную часть стратегического резерва, но для Шпеера это оказалось блестящим шансом потрафить фюреру, который обязал Геббельса исполнить просьбу. Объясняя замысел Шпеера, Гитлер сказал своему рейхсмаршалу: «Если мы задействуем их в таком количестве, за границей подумают, что мы плаваем в свете прожекторов».

Эффект превзошел все ожидания самого Шпеера. 130 тщательно отлаженных прожекторов выстреливали в небо лучи света, сливавшиеся на высоте примерно в 25 тысяч футов в один лучащийся купол. «Создалось ощущение огромного зала, в котором лучи служили могучими столпами бесконечно высоких внешних стен. То и дело сквозь этот венец огней проносилось облако, добавляя миражу элемент сюрреалистического удивления». По предположению Шпеера, это был первый опыт «люминесцентной архитектуры» такого типа, и всю свою жизнь хранил веру, что это была его самая «прекрасная архитектурная задумка», добавляя с кислой миной, что, войдя в моду, она одна

смогла пережить время.

Одно из наиболее полных и самое памятное описание нацистского сборища 1934 года оставил в своем «Берлинском дневнике» (впервые опубликован в 1941 г.) Уильям Л. Шайер. Молодой амбициозный зарубежный корреспондент, только что оставивший низкооплачиваемую должность в Париже ради сотрудничества с «Юниверсал Сервис» в германской столице («Ушел от дурного к Хёрсту», как он сам любил каламбурить[33]), прибыл в гитлеровский Третий рейх всего за неделю до нюрнбергских торжеств.

Выполняя это первое задание, Шайер, однако, не слишком удивился, когда пресс-атташе Путци Ханфштенгель «имел наглость просить нас сообщать о германских делах, не прибегая к попыткам интерпретировать их». «Одна история, — кричал Путци, — сможет дать оценку событиям, происходящим ныне под владычеством Гитлера». По словам Шайера, слова Путци долетали до «глухих ушей» американских и британских корреспондентов, которые, однако, пребывали в хорошем настроении, ибо их собеседник пользовался среди них популярностью, несмотря на свою «шутовскую тупость».

В первый раз Шайер увидел Гитлера въезжающим на закате в средневековый город «точно римский император». Он наблюдал за тем, как фюрер вертел в левой руке фуражку, стоя в машине и отвечая на доходящие до степени бреда приветствия «несколько тщедушным нацистским салютом правой рукой. Он был одет в довольно поношенную габардиновую шинель, лицо его было вовсе без выражения — я-то думал, что оно будет посильнее! — и я ни в жизнь не мог понять, какие потаенные пружины, без сомнения, приводились им в движение, чтобы истерическая толпа приветствовала его столь неистово».

В частности, сильное впечатление на него произвели перекошенные экстазом лица женщин, вызывавшие в памяти лица религиозных фанатиков; но по прошествии недели ему стали открываться некоторые причины такого поклонения. Гитлер возвращал в тоскливую современную жизнь великолепие пышных зрелищ, красочность и мистицизм. Даже этот лишенный достоинства и нелепый «гусиный шаг» и то затрагивал внутреннюю струну «странной души германского народа».

Но что более всего удивило его, так это то, что за всю неделю никто не предпринимал покушений на жизнь Гитлера и других нацистских лидеров — ведь существует же масса родственников тех, кто подвергся чисткам, которые наверняка жаждали бы сделать это! Даже когда Гитлер впервые со времени «Ночи длинных ножей» вышел лицом к лицу к штурмовикам, а

напряжение на стадионе было заметно ощутимым, и телохранители-эсесовцы выдвинулись вперед, ни один из 50 тысяч «коричневорубашечников» и не шевельнулся.

После семи дней «почти непрестанного гусиного шага, речей и пышных зрелищ» Шайер — при всем том, что он устал как собака и у него «стал стремительно развиваться тяжелый случай боязни толпы» — признался себе, что рад был оказаться здесь: он чуть лучше понял, почему Гитлер так завладел своим народом, и мог «почувствовать динамику момента, которому он дал волю, и «абсолютную дисциплинированную силу, которой обладала Германия». Полмиллиона мужчин «вернутся теперь по своим городам и весям и будут проповедовать новое евангелие с новым фанатизмом».

Рифеншталь возвратилась в Берлин, отягощенная сознанием, что у нее было всего только пять месяцев на то, чтобы скроить из 61 часа отснятого материала документальный фильм длительностью примерно в два часа. Ее манера работать, отвергавшая все, что хоть в какой-то мере напоминало репортажный стиль, не допускала какой-либо помощи в редактировании со стороны. Однажды она с отчаяния прибегла к ней, призвав герра Шаада, почитавшегося одним из лучших редакторов того времени: но его работа оказалась не более приемлема, чем работа Руттмана.

У нее не было иного выбора, кроме одного школьника-добровольца, готового не вылезать из монтажной по целому дню и половине ночи, почти что не видя света белого. Последующая синхронизация оказалась кошмаром — ведь нужно было приспособить прекрасную оригинальную музыку Герберта Виндта к разной скорости заснятого на кинопленку действия и вставкам в быстром темпе, введенным Рифеншталь.

«Несмотря на долгие часы практики, — вспоминала она, — ни дирижер, ни герр Виндт не могли правильно синхронизировать музыку, и герр Виндт даже предложил мне бросить все это дело. Так мне пришлось самой взять на себя управление оркестром из восьмидесяти человек. У меня был удачен каждый кадр, и я точно знала, когда музыку нужно было вести в более быстром темпе, а когда — в более медленном».

Последние доводки были закончены всего за несколько часов до премьерного показа во дворце УФА 28 марта 1935 года. Лени переоделась в вечернее платье прямо в лаборатории, где происходил процесс печатания; оттуда она и поехала в театр, растрепанная и нервозная, прибыв за несколько минут до открытия занавеса.

11
ТРИУМФ воли

Возможно, за единственным исключением стилистически близкого фильма Д. У. Гриффита[34] «Рождение нации», ни одна кинокартина в истории кинематографа не возбудила такой длительной полемики, как «Триумф воли». Безэмоциональный подход к нему почти невозможен: мы не в состоянии отделить «Триумф» от тех ужасов, которые, как нам известно, явились впоследствии.

А сам факт, что картина эта, по определению эмоциональная, специально созданная для воздействия на инстинкты и чувства, затрудняет даже споры о возможности ее рациональной оценки, не говоря уже о выведении таковой. Кейт Ридер полагает, что фильм «обожествляет человеческое существо с более зловещим мастерством, нежели любая картина, снятая до или после». Позиция французских историков Бардеша и Бразильяша сводится к тому, что это простая, но замечательно сделанная свидетельская фиксация грандиозных торжеств в Нюрнберге. Но мало кто сомневается, что вещь выполнена с артистизмом.

И все же критики долго воздерживались от любого выражения похвалы, опасаясь обвинения в симпатии к фашизму, что могло последовать за одобрением картины.

В течение долгих послевоенных лет фильм считался слишком опасным для возвращения его на экраны, хотя в наши дни его значение, как художественное, так и политическое, открыто обсуждается в кинематографических институтах и на университетских курсах; профессора (в основном американские) сочиняют дискурсивные ученые доклады. Покойный профессор Нью-Йоркского университета Ричард Миран Барзам опубликовал в 1975 году «Путеводитель по фильму «Триумф воли» для студентов, включавший до некоторой степени подробный анализ картины и «первый полный и точный английский перевод многих немецких речей», как значится в послании от издателя.

Более детальная работа Стива Нила, в которой фильм проанализирован кадр за кадром, появилась четыре года спустя; автор сожалеет, что дотоле фильм не удостоился кропотливого исследования, которого заслуживал. Музей современного искусства в Нью-Йорке также опубликовал подробный очерк об этой картине, а в наши дни есть возможность раздобыть для исторических исследований полные видеокопии «Триумфа воли» с английскими субтитрами.

Рифеншталь часто спрашивали, как ей удавалось монтировать фильмы, накладывая на свою работу такой индивидуальный отпечаток. На это Лени отвечала так: она никогда не прибегала к помощи других. Если во всем требуется достижение единой гармонии и единой точки зрения, то однозначно редактор должен быть один, и трудно представить, чтобы им был не кто иной, нежели тот, кто эту картину замыслил. Пожалуй, нигде ею лучше не сказано о том, как она превращает идеи в реальность, чем в интервью, данном Мишелю Делаэ для журнала «Кайе дю синема» в сентябре 1965 г.:

«Если вы ныне зададите мне вопрос, что самое важное в документальном фильме, что побуждает смотреть и чувствовать, то, по моему мнению, таких вещей две. Во-первых, это каркас, конструкция, короче говоря: архитектура. Архитектура должна иметь очень точную форму, ибо монтаж лишь тогда возымеет смысл и произведет свой эффект, когда он, в той или иной манере, сочетается с принципом этой архитектуры… Во-вторых, это чувство ритма».

Для достижения столь чтимых ею гармонии и ритма Лени делала бесчисленные пробы, соединяя и разъединяя кадры, пока не добивалась желаемого сочетания «со спокойной… драматической эффектностью». По ее словам, это все очень трудно объяснять, но это нечто подобное строительству дома:

«Сначала — план (до некоторой степени абстрактный «конспект» конструкции); остальное — мелодия. Здесь есть свои равнины, есть и свои высоты. Что-то должно быть приспущено, чему-то надлежит воспарить. А теперь я хочу заострить внимание вот на чем: как только монтаж обретает форму, я думаю о звуке. Я всегда имею представление об этом и принимаю все меры к тому, чтобы звук и образ вместе взятые никогда не составляли более ста процентов. Сильный образ? Значит, пусть звук останется на втором плане. На первый план выходит звук? Что ж, пусть на вторую позицию отодвинется образ. Это одно из фундаментальных правил, которые я всегда соблюдала».

Среди образов, наиболее цепко застревающих в памяти всякого, кто видел эту картину, — сцена с Гитлером, спускающимся в Нюрнберг с затянутого грозовыми облаками неба как некий обещанный мессия; абстрактные узоры, сотканные из собравшейся толпы, знамена, теснящиеся точно подсолнухи в поле; взаимодействие между фюрером и его обезумевшим в бреду народом; снятые с большой высоты кадры — Гитлер, Гиммлер и Лютце шествуют вдоль Люитпольд-арены сквозь разделенную надвое людскую массу, отдающую почести почившим; факельные шествия, текущие, точно лава, по узким улицам Нюрнберга, и в

целом — как и подчеркивает название картины — абсолютное подчинение воли и личности каждого из сотен тысяч одному фанатику.

Структура фильма, как о том пишет контролируемый партией «Иллюстрирте фильм-курьер», включает шесть важнейших элементов: Вступление; Счастливое утро; Праздничный день; Веселый вечер; Парад нации; и Фюрер. Однако в действительности композиция картины подразделяется естественным образом на 12—13 частей в зависимости от того, как интерпретировать тонкую ассоциацию между некоторыми сценами.

Единственное, что Лени взяла у Руттмана, это вступительные титры, за которыми медленно появляется нацистский орел с распростертыми крыльями и когтями, вцепившимися в свастику, и титул «ТРИУМФ ВОЛИ», вписанный монолитным готическим шрифтом. Впоследствии, после стольких гонений, которых она из-за этого натерпелась, Рифеншталь, возможно, охотно избавилась бы и от этих кадров; но они вместе с вагнерианской музыкой Виндта — сперва скорбной, затем торжествующей — эффектно задают настроение картине. А вот как звучат титры:

ТРИУМФ ВОЛИ

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ О ПАРТИЙНОМ СЪЕЗДЕ 1934 г.,

ПОСТАВЛЕННЫЙ ПО ПРИКАЗУ ФЮРЕРА ПОД РУКОВОДСТВОМ ЛЕНИ РИФЕНШТАЛЬ 5 СЕНТЯБРЯ 1934 г.

20 ЛЕТ СПУСТЯ НАЧАЛА МИРОВОЙ ВОЙНЫ, 16 ЛЕТ СПУСТЯ НАЧАЛА ГОРЕСТЕЙ И СТРАДА НИИ ГЕРМАНИИ,

19 МЕСЯЦЕВ СПУСТЯ НАЧАЛА ЕЕ ВОЗРОЖДЕНИЯ.

АДОЛЬФ ГИТЛЕР СНОВА ВЫЛЕТЕЛ В НЮРНБЕРГ, ЧТОБЫ ОБОДРИТЬ СВОИХ ВЕРНЫХ ПОСЛЕДОВАТЕЛЕЙ…

1934 г. ПАРТИЙНЫЙ СЪЕЗД.

Как только исчезал последний титр, музыка смолкала — наступал черед сцены сошествия фюрера с небес. Его самолет натыкается на потоки облаков; лавины туч художественно бьются о кабину крылатой машины. Мы не видим ее пассажира, однако чувствуем его присутствие. Музыка задумчива. Вдруг облака расступаются, и понизу открываются крыши и шпили Нюрнберга. Теперь оркестр плавно переходит на «Хорста Весселя», и — в самом замечательном кадре — тень самолета осеняет колонны, марширующие по лежащим внизу улицам.

Предпринимая в болезненно-раздражительный послевоенный период — в 1947 году — попытку психологической истории немецкого кино, Зигфрид Кракауэр поспешил заметить в образах туч, сквозь которые пролетает самолет с фюрером, эхо «горных фильмов», притягивая за уши далеко идущий вывод, что культ

гор и культ Гитлера — две стороны одной монеты. Для Кракауэра Гитлер, пролетавший сквозь «чудесные тучи», явился инкарнацией верховного бога Одина, которого древние арийцы видели проносящимся со своим войском над девственными лесами.

В течение долгих лет последующие критики немецкого кинематографа держались позиции Кракауэра, его взгляды на «Триумф» стали устоявшейся догмой, как и мнение, объявлявшее «горные фильмы» протонацистскими. Только в 1969 г. Ричард Корлисс из нью-йоркского Музея современного искусства смело бросил вызов столь «оскорбительным» заключениям; ему вторил девять лет спустя Дэвид Хинтон, чувствовавший, что Кракауэр вкладывал в эту открывающую фильм сцену куда больше символики, чем она того заслуживает.

«Вполне справедливо, — замечает Хинтон, — что густые облака принадлежали к числу «фирменных» композиционных средств Лени Рифеншталь еще до того, как она создала «Триумф», и будет использовано снова два года спустя, когда придет черед «Олимпии» — здесь в прологе также будет использован прием «путешествия по воздуху», прежде чем зритель возвращается на землю на берлинском стадионе».

Как только фюрер выходит из самолета, он тут же садится в машину и проезжает сквозь приветствующие толпы. Проводя читателя по этой части фильма, выдержанной в быстром темпе, добрый гид Хинтон заостряет внимание на «размеренном, ритмичном чередовании: объект — зритель, объект — зритель:

«Вся эта часть картины выдержана в ритме 1:1. В роли объекта выступает либо самолет, либо Гитлер, а зритель — либо поданный крупным планом человек из толпы, либо сама толпа… В продолжении всей сцены приземления самолета объектив камеры выступает как третий взгляд… Но с момента, когда Гитлер садится в машину, его взгляд становится доминирующим; машина проезжает под мостом, и мост подается таким, каким его видит Гитлер. Весь путь следования машины дается глазами Гитлера, в частности, снятые во время движения одушевленные и неодушевленные объекты: статуя, фонтан, кошка, усевшаяся на подоконнике. Это — мимолетные взгляды, которые бросает на предметы проносящийся мимо них человек».

«Взгляд Гитлера» давался с точки обзора, расположенной за его спиной и включавшей самого Гитлера в кадр — он был лихо исполнен Вальтером Френтцем, вооруженным ручной камерой и ехавшим в одном с ним лимузине. С такой близкой точки мы видим фюрера расслабленным, излучающим благожелательный отеческий дух. Обращает на себя внимание то, что во всех сценах

с толпой, как и при съемках самого фюрера, Рифеншталь широко использует говорящие интимные подробности: вот ребенок, протягивающий букет цветов, вот улыбающиеся в удивлении беззубые малыши, вот подростки, суетящиеся от возбуждения.

С помощью длинных телеобъективов выхватывались проявления бессознательной реакции — она прекрасно знала, как это зафиксировать. Ею мастерски использовалась техника, которую Хинтон называет «подробности в разрезе»:

«Вслед за показом стоящих в ряд эсэсовцев в униформе дается переход к изображению крупным планом шеренги эсэсовцев, уцепивших руки за ремни стоящих рядом товарищей, формируя живую цепочку. Далее крупным планом руки, вцепившиеся в ремни. Это предпочтительное внимание к подробностям, нежели к объекту в целом — фирменный знак Рифеншталь».

…Над городом спустилась ночь. Под окнами гостиницы, где остановился фюрер, играет оркестр, а вокруг собрались толпы, чтобы поглядеть на своего кумира — по словам Шрайера, «толпа из десяти тысяч истериков» с безумными «нечеловеческими» выражениями на лицах. И все это, согласно фильму, называется «Веселый вечер».

«Армия марширует. Факелы и прожекторы пронзают вечернюю темноту. В мощных сияющих лучах высвечивается водруженное на здание гостиницы приветствие «Хайль Гитлер!» Военный оркестр становится церемониальным кругом, серые стальные каски сверкают в ослепляющем свете. Дирижер поднимает палочку. К звездному небу возносятся праздничные мелодии вечерней зари. Снова и снова фюрер появляется в окне, снова и снова в этот праздничный веселый вечер его приветствует радостный экзальтированный народ».

За праздничным вечером приходит лирическая заря, и мягкий утренний свет ложится на коньки крыш пробуждающегося города. Открываются ставни, и в легком летнем ветерке безвольно трепещут партийные знамена. Под мечтательную музыку камера плавно скользит по сонному средневековому силуэту города и церковным шпилям. «Бесшовная» манера съемки многим обязана влиянию работы Руттмана «Берлин: симфония великого города». Под звон колоколов мы проносимся над идиллической пригородной местностью и опускаемся в обширный военный лагерь — целый палаточный город.

Играют зорю, и настроение меняется. Юнцы, пробужденные горнами и барабанами, моются в рубленом корыте, поливают друг друга из шлангов, помогают друг другу привести себя в порядок. Затем пособляют поварам поддерживать костры под

огромными котлами с кашей, выкладывают из горячих горшков свежеприготовленные каши и огромные гроздья сосисок и выстраиваются со своими котелками на завтрак. Настроение веселое, как на слете скаутов, звучит радостный смех и яркая, бодрая музыка.

Юнцы гарцуют на конях, задорно борются, устраивают шуточные состязания колесниц, подбрасывают кого-нибудь из своих товарищей к небесам на одеяле. Здесь царит дух товарищества, и все происходящее в самом деле очень забавляет их. Засим следует пятиминутное народное шествие — в кожаных штанах, широких юбках и под музыку гармоник. Затем опять врывается марш «Хорст Вессель», и появляется Гитлер, принимающий парад знаменосцев. И снова мы видим толпы людей, непременно детей, вытаращивающих глаза, чтобы лицезреть своего фюрера, и молодых девушек — словом, весь честной народ. Все пронизано духом оптимизма.

Действие переходит на вступительную сессию конгресса в зале Люитпольда — это было «нечто большее, чем славное шоу». По мнению Шайера, в нем присутствовал «мистицизм и религиозная страсть пасхальной или рождественской мессы в великом готическом соборе:

«В зале плескалось море разноцветных флагов. Даже прибытие Гитлера было обставлено как драматическое действо. Оркестр смолк. В зале, где битком набилось тридцать тысяч человек, воцарилось молчание. Затем оркестр грянул «Баденвейлерский марш» — очень прилипчивую мелодию, которую, как мне сказали, исполняют лишь по случаю больших выступлений Гитлера. Гитлер появился в задней части зала в сопровождении своих помощников — Геринга, Геббельса, Гесса, Гиммлера и других и медленно прошествовал по центральному проходу, а тридцать тысяч рук взметнулись ввысь в приветствии.

Когда отзвучала увертюра Бетховена к «Эгмонту», бесстрастный Гесс, одетый в форму штурмовиков, приветствует делегатов. Отдает почести фельдмаршалу Гинденбургу и другим почившим товарищам. Он приветствует возрождение вермахта под началом фюрера, приносит обет верности и благодарности фюреру — своему фюреру! — заверяя: «Вы есть Германия! Когда вы действуете — действует нация; когда вы судите — судит народ!» И продолжает:

«Наша благодарность — в нашем обещании: в добрые времена и в недобрые стоять рядом с вами, при всех условиях. Благодаря вашему руководству Германия достигнет своей цели — быть родным домом для всех немцев на свете. Вы обеспечили нашу победу, как теперь обеспечиваете нам мир. Хайль Гитлер!

Зиг хайль! Зиг хайль! Зиг хайль!»

Оратор весь лоснился от пота, улыбаясь хитрой, бдительной улыбкой. За его выступлением последовали краткие выдержки из речей двенадцати других лидеров партии. Гауляйтер Баварии Адольф Вагнер зачитывает прокламацию фюрера (сберегая его горло для более критических сольных выступлений):

«Ни одна революция не может длиться вечно, не приводя к тотальной анархии. Точно так же, как мир не может существовать на основе войн, народы не могут существовать на основе революций. На этой земле не было ничего великого, что управляло бы миром тысячелетиями, а создавалось за десятилетия. У самого высокого дерева самый длительный период роста. То, что стояло в течение веков, также потребует веков, чтоб укрепиться».

Затем выступает Розенберг (призывая молодежь быть готовой к борьбе), Дитрих (взывая к правде), Тодт (с обещанием строительства автобанов и работы), Рейнхардт (куда посмотрят ваши глаза, там возносятся новые здания, совершенствуются ценности и новые ценности создаются»), Дарре, Штрейхер (этот закоренелый антисемит в очередной раз призывает к борьбе за расовую чистоту), Лей, Франк и Геббельс:

«Пусть никогда не погаснет сияющий пламень нашего энтузиазма. Он один дарует жизнь и теплоту творческому искусству современной политической пропаганды. Он исходит из сердец нашего народа — туда он и должен возвратиться благодаря своей силе! Нам нужны пушки и штыки, но нужно и то, чем завоевать и удерживать сердца народа».

Наконец выступил Хирль с обращением к рабочим отрядам рейха. Кинокритики поспешили заметить, что весь этот существенный эпизод склеен из фрагментов различных заседаний, а не только приветственной церемонии. Барзам доходит даже до утверждения, что Лени, надергав цитат из речей выступавших, склеивала их так, что они искажали смысл сказанного, искажая тем самым и реальность. А именно: соединяя вместе высказывания каждого оратора о надежде, прогрессе и единстве, она сводила сущность каждого выступления к общей пропагандистской цели фильма. Конечно же, наличествуют несовпадающие мнения критиков: Хинтон находит выдержки из выступлений столь короткими, что они лишены значения.

Он признает, что реальная цель здесь — представить народу новых лидеров страны. Сама Рифеншталь пишет о трудностях выбора фрагментов из множества длительных речей, прозвучавших на съезде; критерии отбора — простая необходимость начала, конца и существенного самодостаточного

тезиса каждого выступления.

Затем камера переносит нас на масштабное мероприятие под открытым небом на Цеппелинфельд — здесь Константин Хирль представляет публике свои пугающие вымуштрованные рабочие отряды — «арбайтсдинст», в которых виделись средства избавления от безработицы и надежда на национальное возрождение. Хотя предназначались они для не имеющих специальности выпускников школ, тем не менее трудиться там считалось честью и привилегией. У каждого бойца в руках — лопата. «Мой фюрер! — обращается Хирль к Гитлеру. — 52 тысячи человек ждут ваших приказаний».

— Хайль, рабочие-добровольцы! — приветствует собравшихся Гитлер, тем самым приводя «живую картину» в движение.

— Хайль, мой фюрер! — отвечает громогласным хором 52-тысячная толпа.

Командир трудотрядов командует: «На пле-чо!», и все под барабанный бой вскидывают на плечо лопаты, как винтовки.

«Вольно». И лопаты опускаются вниз.

По мере развития действа камера показывает все крупным планом — то Гитлера, то Хирля, то неутомимые массы.

Общий хор: «Вот мы стоим перед вами. Мы готовы вести Германию в новую эру. Нашу Германию!»

— Товарищ, ты откуда?

В кадре появляется молодой рабочий.

— Из Фризской земли, — отвечает он.

— А ты, товарищ?

— Из Баварии. — А ты?

— Из Кайзерштуля. — А ты?

— Из Померании. — Из Кенигсберга. — Из Силезии. — С побережья. — Из Чернолесья. — Из Дрездена. — С Дуная. — С Рейна. — Из Саара.

Камера скользит по лицам, полным энтузиазма.

«Один народ — один фюрер — один рейх!» Ныне мы вместе работаем на болотах, в карьерах, в дюнах. Мы строим дамбы на Северном море, мы сажаем деревья — шепчущие деревья! — сооружаем дороги, расчищаем новые земли для фермеров. От деревни к деревне, от города к городу. Во имя Германии!» И вся толпа затягивает веселую крестьянскую песню про землю и кровные узы.

Затем торжественно, под мелодию «Был у меня товарищ», склоняются знамена в память о павших в Первой мировой войне. Обещано возрождение страны — молодые люди клянутся своими молотами, топорами, лопатами и мотыгами стать верными солдатами рейха. Гитлер, угрюмо наблюдавший за всем

происходящим, теперь приносит полному победного пыла собранию обещание, что ручной труд отныне не будет считаться менее достойным, чем любая другая форма труда. Земля и труд объединяют всех. «Со временем каждый пройдёт такое же обучение, как вы. Германия гордится, видя, как ее сыны маршируют в ваших рядах». Предваряющий взгляд камеры на марширующих проецируется на развертывающийся плещущий флаг, который затем возвращается в качестве финального мотива фильма.

Впечатляет изображение повернутых в полупрофиль лиц юных бойцов за дело великого рейха, удаляющихся с песнями и возгласами «Зиг хайль!» В других событиях нацистского съезда также задействован сходный говорящий хор, но нигде в фильме он не показан с такой полнотой, как в этой сцене. Его искусственность кажется современному зрителю неуклюжей, и трудно удержаться от сравнения этих юнцов с лопатами с голливудскими гномиками из «Белоснежки», которые, водрузив на плечи свои шанцевые инструменты, с песней уходят на работу.

Наступает черед еще одной ночной сцены, на сей раз в возрастающем темпе: факельное шествие штурмовиков с фейерверками и кострами, барабанами, музыкой и пением. Виктор Лютце, унаследовавший лидерство СА после кровавой чистки, в ходе которой были истреблены Рем с приверженцами, воссоединяется со своими людьми и водворяет спокойствие. Тем не менее властвует языческий дух, доходящий до убожества, который Рифеншталь облагораживает своею мастерской работой с полусветом и тенью, и не в меньшей степени — дымовыми завесами и вспышками магния.

В глазах Барзама «темная дымная мистика сборища штурмовиков укрепляет их мужское братство по крови и заставляет предположить у них мифическое огненное происхождение». Эта сцена выступает в разительном контрасте со следующей, залитой солнцем сценой с участием юнцов из гитлерюгенда.

«Мальчишки еще юны и непосвященны — им еще неведомы ни огонь, ни дым, ни чистки неугодных членов из своих рядов. Рифеншталь сопоставляет свет и тьму, вождей и рядовых, мальчишек и мужчин, мир и войну, кинетику со статикой».

И снова упор в этой эмоциональной сцене делается на дисциплине и строе, противопоставленном постоянными отсылками к одинокому, возвышающемуся надо всеми фюреру, или же к отдельным одухотворенным лицам из толпы, останавливающим на себе внимание, как якорь. Привлекательные юноши с правильными чертами и чистейшей арийской кровью

воплощают неумолимую композицию из знамен и тел. Ни малейшего отклонения от гипнотического порядка: выстроившиеся в безупречные ряды палатки, металлические каски, воздетые знамена. Ни один чужеродный элемент не смеет нарушить эту однообразную красивость, и нам ни на мгновение не дают забыть, что в фокусе всего — Гитлер.

В этом месте расположенная на низком уровне камера начинает объезжать фюрера вокруг, когда он, на фоне стадиона или неба, воодушевляет юнцов на мужество и повиновение, побуждая крепиться, не давать слабину и не сдаваться. «Мы умрем, — говорит он юнцам, — но в вас Германия будет жить… Вы — плоть от нашей плоти, кровь от нашей крови. Ваши юные умы зажжены тем же самым духом, который пылает в нас. Ныне великие колонны нашего движения победоносно маршируют по Германии, и я знаю — вы среди них. И мы знаем — Германия перед нами, среди нас, и Германия следует за нами. (Затем, под звуки официального гимна гитлерюгенда, фюрер отъезжает на машине для продолжения своей миссии.)

Далее — краткая сцена, в которой Гитлер, Геринг и другие высшие военные чины наблюдает за потешной баталией на Цеппелин-фельд. Эта демонстрация силы, открыто бросающая вызов версальскому пакту, происходит под дождем, и съемка, произведенная одной из новостных компаний, явно ниже по качеству, чем любой ролик, снятый в любом другом месте операторами, работавшими в подчинении Рифеншталь. Он мало что добавляет фильму. Рифеншталь счастлива была бы выбросить этот эпизод вон, если бы этого потребовал Гитлер.

Хотя она постоянно повторяла, что ни Гитлер, ни Геббельс не видели фильма до его полного окончания, все же в декабре месяце к ней в монтажную пожаловали два высокопоставленных генерала. Они желали удостовериться, что показу роли военных в фильме отводится первостатейное значение. Если вспомнить, что одной из задач партайтага 1934 года было продемонстрировать единство армии со своим фюрером, то легко себе представить гнев этих военных чинов, когда им так со всею прямотой и заявили, что материал оказался ниже общего стандарта и весь был отвергнут! Несколько недель спустя Лени была вызвана на ковер к фюреру для дачи объяснений своему решению.

И снова она высказала свое сожаление, что у нее просто не было достойного материала. С душой, ушедшей в пятки, выслушала она идею Гитлера о компромиссе. Отчего бы не собрать генералов специально для съемок? Она могла бы провести камерой по их рядам, получился бы замечательный материал для вводной сцены. Но ведь задуманная ею вводная

сцена с самолетом, прорезающим облака, уже была вчерне готова, и она знала, что сделано это замечательно. Да ни в жизнь не потерпит она мысли о том, чтобы заменить ее какой-то банальщиной! Неистово ударившись в слезы, она заявила, что не пойдет, не сможет пойти на это!

Гитлер был вне себя от гнева. По словам Рифеншталь, это был единственный раз, когда в общении с нею он потерял над собой контроль, да еще напустился на нее с угрозами: не забывай, с кем разговариваешь! Затем добавил — скорее с удивлением, чем с жаром: «Да ты можешь быть самой настоящей ослицей. Что заставляет тебя так упрямиться?» Он только хотел помочь и прекрасно помнил о своем обещании не вмешиваться. Ежели она не одобряет его идеи — как хочет; раз так, то он устраняется от всего этого дела.

Она поняла, что ей дают отставку. И также — запоздало поняла, как должно было быть отражено политическое значение вермахта в ее произведении. Судя по включенным в картину бесстрастным эпизодам, можно заключить, что Лени спасла, что смогла, из отбракованных кадров. Стремясь примириться с «искусствоведами» в генеральских погонах, она обещала во время следующего съезда — в 1935 году — создать небольшой фильм, посвященный вермахту, хотя до этого зарекалась впредь снимать «партийные» фильмы.

«Триумф» продолжается вечерним шествием амтсвальтеров, для которого Шпеер, по его собственным словам, и создал «храм света», хотя по фильму это почему-то не очевидно[35].

Огромный контингент из 200 тысяч (еще 250 тысяч участвуют в качестве зрителей) шествует сквозь тьму с воздетыми знаменами, направляясь к подиуму и ярко освещенному орлу, где ожидает фюрер. Барзам нашел, что сопоставление безликих масс и возвышающегося над ними фюрера, искаженного телеобъективом, в высшей степени напоминает «Метрополис» Фрица Ланга (считающийся одним из фильмов-фаворитов фюрера).

Рифеншталь развивает тему Гитлера-божества. Извергая словесный поток, он стоит в одиночестве на подиуме в лучах прожекторов. «Наше движение живет», — говорит он своим безликим труженикам партии и, выражая признательность за их лишения и усилия, призывает их «думать только о Германии каждый час каждого дня — о нации, о рейхе, о нашем немецком народе!»

Теперь глазам зрителей является невероятная, производящая неизгладимое впечатление сцена на обширной Люитпольд-арене, снятая Рифеншталь с маленького подъемника, оборудованного на

одном из 140-футовых флагштоков высоко над толпой. Созданный Шпеером монолитный орел, взгромоздившийся на буковый венок, обрамляющий свастику, уступает место трем крохотным фигуркам, снятым издалека сзади, — это Гитлер, фланкируемый Гиммлером и Лютце, совершает свое одинокое долгое шествие вдоль стадиона сквозь 50-тысячные ряды эсэсовцев. Камера переключается на противоположную точку взгляда лишь в последний момент, когда троица доходит до мемориала Первой мировой войны, чтобы отдать торжественную дань памяти павших, а затем движется обратно по широкой полосе.

Все это — моменты, обладающие удивительной силой. Аналитики соглашаются в том, что в этих эпизодах Рифеншталь являет совершенное мастерство, которого она достигла в режиссуре, операторской работе и, конечно, монтаже. Достоинство и сдержанность прекрасно сочетаются с торжественностью и простотой эпизода. Даже в тот момент, когда фигуры подходят к военному мемориалу, драматическое использование Рифеншталь метода замедленной съемки подчеркивает спокойствие и благородство эмоций.

«Здесь нет крупных планов, ибо главное в этой сцене — сам ритуал отдания почестей, а не те, кто его исполняют!» — указывает Барзам. А Хинтон указывает на сверхъестественную способность Рифеншталь выбирать идеальное положение камеры для получения наиболее выразительных результатов. Сооружение подъемника, по его словам, «помогло ее представлению о том, что должно лежать в основе фильма», что можно видеть и в экспрессивной композиции в рамках кадра». Маленький подъемник, использовавшийся Рифеншталь, можно заметить в некоторых кадрах картины.

Парад флагов, следующий за сценой отдания почестей павшим, — еще один эпизод, отражающий тягу Лени к художественности. Хинтон особо выделяет одну продолжительную сцену, в которой кадр целиком заполнен флагами, движущимися ввысь, вниз и вперед, «как если бы жили собственными жизнями». Хотя красоту этой композиции можно было отчасти увидеть и на фотоснимке, — говорит он, — ее истинное воздействие заключалось в живом движении флагов в кадре».

И снова напряжение возрастает, когда Гитлер обращается к штурмовикам. «Штурмовики и эсэсовцы! — напоминает им фюрер. — Несколько месяцев назад над движением нависла черная тень…» Это был момент неясной конфронтации после кровавой чистки, о котором Уильям Шайер вспоминает в своем

«Берлинском дневнике», когда Гитлер «освобождает» своих воинов от «всякой вины» за «мятеж» Рема, а Шайер уже готов ожидать, что кто-нибудь из 50 тысяч нацелит свой ствол… Это напряжение, воцарившееся после сказанной Гитлером зловещей фразы, нашло отражение и в картине Рифеншталь. «Только безумцу или лжецу могло бы прийти в голову, чтобы я, или кто-либо еще попытался распустить то, что мы выстраиваем нашими общими усилиями в течение стольких долгих трудных лет». Гитлер неспроста льет бальзам на саднящую рану; он побуждает своих «товарищей» не колеблясь стоять за фатерлянд. «Я вручаю вам новые знамена, убежденный, что вверяю их в самые верные руки во всей Германии. Вы тысячи раз доказывали мне свою верность в прошлом; по-другому не может быть и не будет в будущем. Итак, я приветствую вас, мои верные штурмовики и эсэсовцы! Зиг хайль!»

Виктор Лютце, сменивший убиенного Рема на посту шефа СА, отвечает на приветственный жест фюрера. «У него резкий неприятный голос, и я думал, что парни из GA встретили его с прохладцей», — замечает Шайер.

Продвигаясь вдоль рядов знамен при благословении их «кровавым флагом», фюрер непременно внимательно заглядывает каждому знаменосцу в глаза. Лицо Гитлера камера видит, но редко обращается к лицам людей, скрытых за лесом знамен. Одинокий лидер, Гитлер почти всегда гордо выделяется в кадре среди массы знамен и голов, а не теряется среди них.

Относительно неожиданно вступает предпоследний эпизод, знаменующий собой полную перемену настроения: длительный парад перед очами фюрера. Рифеншталь сжимает это 5-часовое действо примерно до 18 минут. Пытаясь придать смысл всем этим беспрестанным маршам, выражениям фанатичного поклонения на улицах старинного города, она использует самые немыслимые ракурсы, движения камеры, свободно прибегает к методу «показа подробностей в разрезе», самобытным «импрессионистическим» кадрам и другим приемам, ставшим ее «фирменным» почерком.

Караваны представительских машин, высокие сапоги, ступающие «гусиным шагом» по булыжным мостовым, лоснящиеся брюки кавалеристов, снова воины в касках, марширующие в вечернем свете… Воистину, зрелище в духе Древнего Рима! Ликующие участники парада переходят мост в старинной части города; знамена отражаются в воде. Точно химеры на водосточных трубах, теснятся по краям крыш люди, взобравшиеся туда, чтобы лучше видеть торжество. Из узких окошек-амбразур, точно ресницы, вытягиваются приветствующие руки.

Затем идут кадры, снятые с воздуха, с уровня почвы, скрытой камерой через арочные проходы, вобравшие в себя всеобщее ликование тысяч людей! Некоторые исследователи обратили внимание на тот факт, что большинство лиц, выхваченных из толпы крупным планом — женские; это объясняется, вероятно, желанием подчеркнуть, что дело мужчин — маршировать, а дело женщин — приветствовать их.

Можно только удивляться выносливости фюрера, стоически выстаивающего час за часом и отвечающего на приветствия. Впрочем, иной раз Рифеншталь позволяет себе обратить внимание на его усталость: вот он легонько щелкает себя по запястью, чтобы снять спазм, возникший от столь длительного держания руки в нацистском приветствии при неподвижном стоянии на месте. От нее не укрывается и его легкая ухмылка.

Ни одна другая сцена не демонстрирует с такой ясностью волнение и восторг, которые Рифеншталь может выстроить с помощью ритмического монтажа. Эта часть — самая длинная во всей картине, и легко могла бы оказаться самой скучной, однако же удерживает внимание зрителя. По мнению Барзама, «она напрашивается на сопоставление со знаменитой сценой прыжка в воду из «Олимпии», где она переходит ограничивающие рамки времени и пространства и исследует кинематические пространство и форму, побуждающие к бесконечным размышлениям».

Лес партийных штандартов вновь вырастает на церемонии закрытия съезда в переполненном зале Люитпольда, куда Гитлер является под излюбленный «Баденвейлерский марш», чтобы дать свое самое зрелищное и самое оживленное представление за все время съезда. В ход идут все известные нам актерские приемы фюрера: «размахивание руками, битье кулаками, фантастические взгляды и приводящие в восторг напыщенные словеса» (Барзам). Уильям Эверсон высоко оценил, в частности, один малозаметный, длящийся менее секунды эпизод — «Толпа неистовствует в знак одобрения… Даже он, и то немного изумлен этим энтузиазмом. Возникает… некое подобие улыбки, которое говорит больше, чем кадры фильма: «Вот это да! Именно этого-то я от них и хотел!» Из таких моментов состоит истинная правда истории, такие моменты принадлежат к самым ценным в кинодокументалистике».

Содержание мало чем отличается от более ранних проповедей. Речь политика, в которой больше риторики, чем содержания, — хотя в ней содержится хвастливое заявление, что во главе партии теперь находится «лучшая кровь нации». Речь окончена; перед нами образ фюрера совершенно

противоположный тому отстраненному, надменному, каким он был ранее представлен в фильме. Теперь перед нами — тот фюрер, которого мы привыкли представлять себе (и ненавидеть) согласно привычному стереотипу. Его цель ясна — чтобы его последователи разъехались по домам, вооруженные новым зарядом фанатизма, повинуясь его несгибаемой воле.

Как только он закончил, вскакивает Гесс с безумными глазами: «Партия — это Гитлер! — вопит он. — И Германия — это Гитлер! Зиг хайль! Зиг хайль! Зиг хайль!»

В едином, ничем не сдерживаемом порыве взлетают руки, точно на приливной волне, и звучит громогласный ответ: «Зиг хайль!»!

В зале лес воздетых рук. Снова звучит мотив «Хорста Весселя», и вот картина переходит к финальному пассажу — силуэты фигур, марширующих в направлении неба, к облакам. В этой сцене отзываются сильным эхом заключительные кадры фильма Луиса Тренкера «Бунтарь».

* * *

Наиболее характерным элементом фильмов Рифеншталь, заметным уже в первых с ее участием как актрисы и звучащим куда более убедительно в тех, где она выступает как режиссер, следует назвать фантазию. Она предлагает нам мир своими глазами, не увязший в повседневных заботах и обыденной механике. В большинстве своих ролей она предстает существом, не похожим на других простых смертных: если уж не суперженщиной как таковой, то уж, во всяком случае, наделенной небывалым атлетизмом и необъяснимыми способностями вхождения в контакт и с привычным, и с возвышенным миром.

Она видится существом не от мира сего или, если хотите, существом, явившимся из другого мира; и при том что она страстна, чувственна, она вместе с тем почти асексуальна. Она все знает, но — словно бы бессознательно; воплощает невинность, заключенную в вечном отрочестве, не умея — или не желая — объять обыденный, взрослый мир.

Той же фантазийной дезориентации она достигает и в фильмах, в которых выступает как режиссер. Она нисколько не стремится к тому, чтобы реальные образы у нее выходили как реальные. Здания и люди отнюдь не стоят у нее на грешной земле — они парят в воздухе или пикируют вниз, но, в общем, обитают в некоем более высоком плане. Это преображение обязано ее видению, которое сложилось к началу 1930-х годов и о котором

уже было широко известно. Напрашивается мысль, что уж ей-то в последнюю очередь можно доверять создание документального фильма — во всяком случае, если рассматривать таковой общепринятым взглядом как фиксацию фактов.

Для непрофессионала документальный фильм — синоним любого фильма, не относящегося к художественным, будь то новостной ролик, репортаж о горной экспедиции, о поп-фестивале или телеэтюд о каком-нибудь племени, живущем на другом краю земли. Однако, по кинематографической терминологии, документальный фильм — лишь одна из форм фильма non-fiction, а сам термин придуман в 1926 году теоретиком и историком кино Джоном Грайерсо-ном (после того как он увидел «Моану» Роберта Флэерти) для описания «творческой обработки актуальности».

Для достижения этого можно потерпеть и некоторую степень «драматизованной реконструкции», если это помогает пониманию сюжета, хотя ученые мужи-кинокритики бесконечно спорят о приемлемой линии предела этого. И особенно — о том, допустимо ли, чтобы актеры реконструировали деятельность реальных людей.

Коль скоро сущность творческого выражения в том, чтобы с силой пробивать общепринятые границы, ибо только так можно достичь новизны и энергии, можно выдвинуть мнение, что попытка слишком точного определения любой частной формы искусства — не что иное, как нонсенс, и побуждает к новым переоценкам. Не требуется особых логических умствований, чтобы признать, что беллетризованная драма должна убеждать своих зрителей реальностью или, если хотите, реализмом, во всяком случае, своих главных персонажей и что линия между документом и беллетристикой необыкновенно тонка, если вообще существует.

А поскольку каждый фильм (да и любая фиксация памяти) подвергается редактированию — то есть пропускается через точку зрения его автора, а также через взгляд зрителя, то это очень серьезный аргумент в пользу позиции, что фильма non-fiction — как и любого другого произведения искусства non-fiction — не существует вовсе! Но, возвращаясь к общепринятым понятиям, остановимся на позиции, что документальный фильм тем и отличается от простой киноленты, фиксирующей факты, что в нем содержится некое послание либо ставится социально-экономический вопрос.

От этого утверждения до взгляда на документальный фильм как на пропагандистское произведение — то есть конкретный продукт по продвижению того или иного сообщения путем

информации или умышленной дезинформации — один шажок.

«Пропаганда едва ли менее правдива, чем любое традиционное искусство, стремящееся к достижению неких специфических эмоциональных эффектов, ставящее целью внушить тот или иной взгляд на мир», — писал в 1973 году Кен Келман в содержательном исследовании «Триумфа воли». И добавляет, что дурная репутация этой вещи базируется в значительной мере на том, что — против общего правила, что пропаганда редко достигает своих целей, — «Триумф воли» достиг успеха практически с любой точки зрения, с какой ни возьмись судить о нем: артистической, кинематографической, документалис-тической. Ну и, конечно, как мощный инструмент нацистской пропаганды. Сама же Рифеншталь постоянно отрицала, что этот фильм можно интерпретировать как пропаганду. Это — cinema verite, киноправда.

«Какая же это пропаганда, — спрашивает она в 1933 г. снимавшего о ней фильм Рэя Мюллера, — когда в этой картине нет комментариев?» В ее голосе звучит раздражение. Тем не менее вполне понятно, что хочет сообщить этот фильм, есть в нем комментарии или нет. Чувствуешь себя обязанным задать вопрос: неужели такая женщина могла проглядеть столь очевидную истину? Всякий ли может оказаться таким простодушным или она лицемерит? В конце концов, она, видимо, потому предпочла оставить картину без комментариев, что кадры говорят сами за себя. Возможно, она и не ставила сознательной целью — прямым ли, окольным ли путем — возвеличение Гитлера, но ее чувства к нему были в этот период исполнены такого почтения, что она создала его портрет глазами, сияющими от восхищения.

Лишь гораздо позже она осознает, что была введена в заблуждение. Для Рифеншталь, как и для миллионов ее соотечественников и соотечественниц, фюрер в 1934 году выступал воплощением спасителя, который вернет Германию к некоей былой (воображаемой) славе. Вот с этой позиции она и снимала свой фильм.

В Европе каждый осознавал в эти дни, что переживает необычные времена. Пожалуй, в гуще событий в Германии, в горячке тех дней не было ясно во всей очевидности, сколь многозначительным с исторической точки зрения был именно партийный съезд 1934 года. У Гитлера наверняка были серьезные основания, чтобы именно в этом году Рифеншталь сняла для него фильм. Не столь очевидно, что сама Лени оценивала важность момента. Для фюрера же важно было продемонстрировать солидарность партии после кровавых событий шестимесячной давности, и в те дни, когда еще не существовало телевидения

(которое взялось бы за выполнение этой задачи рьяно, доводя всех до отвращения), он решил запечатлеть образы новых партийных лидеров в сознании публики.

Заграничной же аудитории фюрер хотел предстать на фоне влюбленных в него простонародных масс, что смягчило бы впечатление, если бы фильм все же напугал зарубежную публику — на это указывает Дэвид Стьюарт Халл в своем исследовании «Кино в Третьем рейхе».

Возможно, Гитлер хотел посвятить съезд памяти умершего германского президента, фельдмаршала Гинденбурга; но фактически отданием почестей покойному Гитлер хотел показать, что нацистская революция в Германии завершена. 5 сентября Гитлер выступает с обращением к массам, в котором подчеркивает пророческую природу своего пришествия: «На нас завершился нервозный XIX век. В течение следующего тысячелетия революции в Германии более не будет».

Почему же так важно было для Гитлера поручить запечатление партийного съезда на пленку именно Рифеншталь, а не кому-либо еще? Не потому ли, что на него произвела такое впечатление атмосфера «Синего света» и что он нашел мир ее образов созвучным своим представлениям о мифе и идеализме? Признавая силу, с которой кинематограф творит и возносит суперзвезд, он также пожелал быть увековеченным с помощью этого самого живого и самого доходчивого на тот момент из всех средств информации, и верил в то, что она сумеет сделать это талантливо.

Равным образом ему не хотелось, чтобы фильм о партийном съезде создавался под надзором геббельсовского министерства пропаганды, так как, по правде говоря, он не разделял взглядов Геббельса на пропаганду средствами кинематографа. Что верно, то верно — и тот и другой высоко ценили такие фильмы, как «Утренняя заря» и «Бунтарь» — шедевр Тренкера, и оба лелеяли надежду, что в один прекрасный день кто-нибудь создаст во славу дела национал-социалистов нечто равнозначное «Броненосцу «Потемкину»; но, по убеждению Геббельса (во всяком случае, вначале) пропаганда должна пронизывать каждый из выпускаемых фильмов, а в особенности полнометражные, тогда как Гитлер заявил следующее: «Пусть будет либо искусство, либо политика». И это его изречение стало знаменитыми. От него не укрылось, что народу импонировало искусство Лени Рифеншталь, тогда как академичная «художественность» а-ля Геббельс оставляла фюрера холодным.

Если мы вспомним, сколь реакционным и в целом банальным был художественный вкус фюрера—в частности, его предпочтение

кича, на чем мы не будем останавливаться подробно — то его художественное одобрение и вовсе не следовало бы принимать как рекомендацию.

Но его вера в Рифеншталь — не случайность, не прихоть. Поначалу она могла лелеять надежду, что, может быть, удастся убедить фюрера освободить ее от выполнения этого заказа, что это — чистая случайность, что ее пригласили снимать именно этот съезд, а не какой-то иной, что на месте этого заказа вполне мог быть, по ее выражению, заказ на съемку съезда продавцов овощей и фруктов; но если так, то ясно, как она была введена в заблуждение.

Однако если знание случившихся впоследствии исторических событий накладывает свой отпечаток на то, как мы рассматриваем этот фильм, то вполне естественно, оно не могло наложить своего отпечатка на подход Лени к своему предмету. Слишком большой соблазн задать риторический вопрос: а был бы возможен иной путь истории, откажись Лени снимать 6-й нацистский съезд в Нюрнберге? И все-таки очень важно не поддаться всепобеждающей силе желания взглянуть ретроспективным взглядом, оценивая ее роль. Возможно, она поняла впоследствии, что заключила тогда пакт с дьяволом (как сказала об этом Рэю Мюллеру, снимавшему о ней фильм), но в то время она, по собственному заявлению, была убеждена, что должна вносить свой вклад в дело мира и трудолюбия.

Главная причина ее нерасположения к этой работе не имела ничего общего с политикой: она просто хотела поразмыслить над своей актерской игрой. У нее не было спонтанного желания снимать фильмы о нацистских сборищах, и впоследствии она глубоко сожалела о том, что занималась этим. Она возмущалась тем, что эти фильмы стали на пути ее карьеры; но не могла знать, что разрыв с прошлым произойдет теперь уже навсегда. Но раз так случилось, заявила она, то, выполняя работу, она делала все, на что способна. Но как бы там ни было, затворничество в монтажной оказалось вознаграждено с лихвой. В день премьеры во дворце УФА Рифеншталь ждал триумф. Из материала, который мог бы показаться безнадежным — тоже еще материал, идолопоклонничество! — ей удалось сотворить шедевр, хотя она сама не особенно верила в это, пока сеанс не закончился. Она пребывала в таком напряжении во время показа, что держала глаза накрепко закрытыми в продолжение большей части сеанса. Затем, когда наконец смолкли продолжительные аплодисменты и очарованный фюрер поднес ей букет сирени, вконец обессиленная Рифеншталь упала в обморок.

Несмотря на предпринимавшиеся, им же срежиссированные

попытки саботажа съемок фильма, Геббельс сам был сражен результатом, рекомендовав «Триумф воли» на Национальную кинопремию 1935 года. Через месяц после премьеры он персонально сделал презентацию фильма, дав высокую оценку этому «величайшему и актуальнейшему достижению».

«Это — великолепное кинематографическое видение фюрера, впервые показанное с такой силой, с какой оно никогда не являлось прежде. Опасности создания фильма под преимущественно политическим углом счастливо удалось избежать. Мощный ритм нынешней великой эпохи преобразован в нечто в высшей степени художественное; это — эпопея, выбивающая ритм марширующих колонн, стальная в своей убедительности и воспламененная страстным артистизмом».

Картина также завоевала золотую медаль в этом же году на Венецианском биеннале и получила гран-при французского правительства на Всемирной выставке в Париже в 1937 году. Он пошел в прокат по всему рейху, а газета «Обсерватор»[36] высказала сожаление, что Антони Иден[37] и Джон Саймон[38], находившиеся на этой неделе в Германии, куда прибыли для переговоров с Гитлером, не приняли приглашения на премьеру фильма в Берлине.

«Государственные мужи, — пишет газета, — получили бы из документального фильма убедительное доказательство, что страстная, динамичная, взрывная энергия, которую рейхсканцлер Гитлер продемонстрировал на этой неделе в дипломатических переговорах, суть концентрированное личное выражение национальной энергии, столь же страстной и динамичной».

…В послевоенный период критики обвиняли Ри-феншталь в том, что этим своим фильмом она убеждала народ становиться под нацистские знамена. В ответ на это Рифеншталь заявила, что в это время 90 процентов немцев выступали за Гитлера[39], что в нем было очень мало от партийной догмы и ровным счетом ничего, что проповедовало бы безумные расистские доктрины нацистов и говорило о политических преследованиях.

Все, что есть в картине, идет от события, не от Рифеншталь. Она же предлагает вниманию зрителей блестяще сработанный и проведенный гипнотический церемониал, великолепно оркестрованный по большей части оригинальной музыкой Герберта Виндта, в точности улавливающей настроение каждого момента. В своем монументальном труде «Кино до наших дней» (1949) Поль Рота (хотя эти слова застревали у него в горле) нашел нужным признать:

«Триумф этой картины обязан тому факту, что здесь немыслимо отделить друг от друга зрелище, моделирующее

германскую действительность, и германскую действительность, срежиссированную в виде шоу, — это под силу разве что глазу опытного аналитика, а также тому, что все это было брошено в плавильный тигель талантом, который мы — хоть и неохотно — должны признать одним из самых блистательных в области кино…

Достаточно сказать, что этой женщине присущи знания силы искусства монтажа образов — едва ли не столь же глубокие, как у Пабста или Эйзенштейна».

Высказывались мнения, что в этом фильме эхом отозвалось творчество Руттмана или Мюрнау. Другие видели источником вдохновения фильм Фрица Ланга «Нибелунги», а Гитлер выведен как новый Зигфрид. Но охотнее всего признается влияние «горных фильмов». Впрочем, если уж на то пошло, можно договориться до того, что все на свете искусство «заимствовано» — один лишь Всевышний оригинальный мастер, все остальные — плагиаторы. И то сказать — любое искусство, осваивающее новые территории, имеет исходным пунктом, «трамплином» то, что было создано в прошлом, и было бы бестактностью называть работу нашей героини производной от чего-то другого.

Взгляд художника был ее личным, и еще задолго до того, как она ставила собственные танцы — а именно, в ее отроческой привязанности к драме и сцене — в ней был заметен талант, который, к счастью, встретил поддержку в колледже искусств, где она училась.

Конечно, сыграли свою роль и счастливые случаи, как это бывает в большинстве искусств. Критики наперебой обсуждали художественный прием, с помощью которого она «изолировала» Гитлера от всех простых смертных: из-за того, что при съемках камера находилась на уровне пояса оператора, получилось, будто фюрер возвышается над своими подданными, словно башня. На самом же деле штука в том, что, если не считать специально оборудованного подъемника на флагштоке, трудно было найти выигрышную точку для съемки главного действующего лица всего действа. Операторам следовало быть как можно незаметнее — либо находиться в ямах, либо на тележках, которые катались по рельсам, тогда как фюрер обращался к своим верноподданным с высоких трибун и подиумов.

Помимо откровенно враждебного утверждения, что съезд 1934 года был специально поставлен для камер Рифеншталь, точно колоссальная голливудская постановка (эти нацистские «мыльные оперы» ставились со все большим размахом вплоть до 1938 года, и Рифеншталь более в их съемках не участвовала), критики время от времени отмечали, что Рифеншталь вольно

обращается с хронологией некоторых событий партийного съезда. Это справедливо лишь в очень малой степени — в фильме и в самом деле имеют место перестановки отдельных пассажей, но — неизменно в рамках логики структуры, определенных линией развития, которую выстраивала Рифеншталь.

Если бы речь шла о другом фильме или о друге режиссера, едва ли кто-нибудь из критиков стал бы придираться к этому. Кен Келман отмечает, что, несмотря на применяемые в фильме художественные средства, весь его экспрессионизм, и даже самый экстравагантный романтический пассаж — сцену, в которой Гитлер является с небес[40] — «технические рамки документального начала нигде не были натянуты до степени разрушения»:

«Показ дальнейшего «пастырства» фюрера на земле — включая все эти речи, проповеди, пророчества и огромные толпы, титанические конструкции и чудеса — нигде не выходит за рамки «правильного» репортажа. Рифеншталь в конечном счете добивается успеха благодаря достоинствам своего объективного жанра и материала, сочетающегося с ее пытливым, но слегка субъективным взглядом; вследствие этого достигается решительное кинематографическое стирание различий между фантазией и «реальностью».

Как отмечает Келман, Рифеншталь незаметно сплавляет правду с пропагандой, не компрометируя ни того ни другого. Традиционно документальный жанр поворачивается спиною к «магическим» приемам кинематографа, используемым в художественных лентах, почитая их «шпинатом или прованским маслом кинематографического меню, — ту или иную дозу факта иногда можно подать в сахарной глазури или под острым соусом, но никогда — с использованием магических приемов или даже художественного воображения, иначе документальный жанр станет чем-то другим». Эта документальная традиция, замечает Келман, формальная точка, от которой отправляется Рифеншталь, затевая замысловатую «игру» с этой концепцией с помощью своей базовой алхимической техники.

12
«ФАБРИКА ГРЕЗ» ДОКТОРА ГЕББЕЛЬСА

Рифеншталь не забыла об обещании, которое дала генералам. Осенью 1935 года она снова приехала в Нюрнберг для съемок фильма о вермахте, прихватив с собой пятерых операторов. Трое из них уже работали над «Триумфом воли» — Френтц, Лантчнер и Клинг; к ним добавились великий документалист Вилли Цильке (который еще краткое время поработает с нею в 1936 году над прологом к «Олимпии») и ее бывший любовник, зеленоглазый Ханс Эртль. К этому времени она уже получила заказ на съемки Олимпийских игр в следующем году, и, ведя всю необходимую подготовку к этому, не желала тратить много времени «на маневры» с армией.

Вся съемка заняла пару дней, не много времени отнял и монтаж. В его названии — «День свободы — наш вермахт» отозвалась эхом ироническая тема, объявленная повесткой дня съезда, на котором были провозглашены постыдные антисемитские нюрнбергские законы. Продолжительность фильма составляла 25 минут, и в нем были опробованы некоторые экспериментальные технические приемы, которые станут «фирменными» средствами Рифеншталь после «Олимпии», но в основном он был выполнен в русле ее предшествующего шедевра. Генералы были покорены. Когда после премьерного показа фильма в Берлине в зале зажегся свет, настал черед всеобщих рукопожатий и объятий. «Лени здесь — Лени там, — вспоминала она. — В зале царил невиданный энтузиазм, и по выражению лица Геббельса я могла видеть, как обидел его мой успех». По воспоминаниям Эртля, фильм пошел в широкий прокат в Германии и за рубежом в тандеме с официальной пропагандистской продукцией — фильмом «Приказ свыше» Герхарда Лампрехта. Эта агитка на злобу дня отдавала дань британскому альянсу с Пруссией в борьбе против Наполеона.

Интересно, каким образом Эртль вновь возник на горизонте? Лени не видела его года два, а то и более; за это время он прилежно обучился ремеслу кинооператора. В Гренландии его функция ограничивалась ролью статиста-альпиниста, и случая поразить коллег какими-либо своими способностями так и не представилось. Хуже того, в упоении романом с Лени под ласковым летним гренландским солнцем он «посеял» свою

драгоценную «лейку», а когда она две недели спустя случайно нашлась где-то за камнями в сотне ярдов от его палатки, она была вся покрыта следами собачьих зубов, а кожаный футляр был съеден совершенно.

Что не укрылось от глаз Эртля, так это шикарный стиль жизни, которым наслаждались в Арктике его коллеги в промежутках между сеансами работы с камерой. Даже при том, что никто из них не сколотил в Арктике состояния, они вели именно ту полную приключений жизнь, которой он так страстно жаждал. Едва вернувшись домой, он засел за чтение литературы по технике киносъемки — всей, какую смог достать.

В 1934 году он снова работал с Арнольдом Фанком на съемках фильма об альпинисте Жаке Бальма — на сей раз в качестве кинооператора, а затем ездил в Каракорум с Международной гималайской экспедицией Гюнтера Оскара Диренфурта, которая забиралась на несколько пиков высотою от 23 до 25 тысяч футов, итогом которой явился противоречивый фильм «Демон Гималаев»: «Вся эта вещь до такой степени идиотская, что к концу картины с трудом вспоминаешь те немногие горные сцены, которые могли бы доставить удовольствие всем альпинистам… Это самая бессодержательная повесть, которая когда-либо была создана», — писал Ханс Лаупер в майском номере «Альпин Джорнэл» за 1935 год.

К тому времени, когда на каком-то этапе в 1935 году Эртль и Лени возобновили знакомство, оба существенно продвинулись в своих карьерах со времен гренландской идиллии, и они с радостью узнали об успехах друг друга. «Лени выглядела сияющей и полной планов относительно нашего сотрудничества», — вспоминал Эртль. Но до нее, пожалуй, могло не дойти сразу, что теперь Эртль куда менее горел желанием играть роль ее раба, чем тогда. Освоив новую профессию, он загорелся страстными амбициями и далеко идущими планами. Теперь они с Рифеншталь были соперниками.

Между тем Геббельс из кожи вон лез, чтобы загнать германскую киноиндустрию под пяту кованого солдатского сапога. Посредством своих различных бюрократических структур Государственная кинопалата распространила свое неусыпное влияние на все аспекты кинопроизводства, и этот контроль систематически ужесточался чередой декретов параллельно с проведением в жизнь других мер по внедрению единомыслия в остальных сферах жизни. 19 января 1934 года, когда полным ходом шла очистка киноиндустрии от лиц неарийской расы, гитлеровский печатный госорган «Фелькишер Беобахтер» опубликовал указ о запрете кинопроизводства, под общественным

или частным руководством, кому бы то ни было, кроме членов Палаты.

Всем кинематографистам и кинопредприятиям было указано в 20-дневный срок приписаться к соответствующему отделению Палаты. Вскоре после этого в Третьем рейхе вышел драконовский закон о кинематографе, согласно которому кинофильмы подлежали классификации по их политическим, художественным и просветительским заслугам. Те из них, которые набирали максимальное количество очков, удостаивались и максимального благоприятствования со стороны государства. Все сценарии подлежали просмотру с целью недопущения прохождения сюжетов, противоречащих «духу времени» — читай: жестким моральным и художественным концепциям национал-социализма. Особо остановился Геббельс на экспрессионизме, который, как известно, составлял силу кинематографа Веймарской республики: «Ни в какой среде нам не требуется искусство, которого не существует в жизни, нам не нужны персонажи, которых не встретишь в реальности».

Но и будучи законченным, ни один фильм не мог выйти в прокат, если его образы, диалоги и даже музыка не удовлетворяли тридцати трем статьям, содержащимся в новом билле о цензуре. Таким образом, германское кино оказалось в более жестоких тисках, чем где бы то ни было — кроме, разумеется, Советской России. В своей книге «Кино в Третьем рейхе» историк кинематографа Дэвид Стюарт Халл вспоминает лаконичный пресс-релиз того времени: «Доселе киноцензура играла роль негативную. Отныне новое государство берет на себя всю ответственность за создание фильмов. Только благодаря неусыпной опеке и надзору фильмы, противоречащие духу времени, удастся не допустить до выхода на экраны».

Другой ученый — историк экономики Джулиан Петли, — интерпретируя эти события, спорит с Хал-лом на страницах небольшой брошюрки, подготовленной для Британского института кино в 1979 г. Пети оспаривает точку зрения Халла, что Геббельс подорвал киноиндустрию в Германии. Меры нового режима по установлению «определенной степени контроля» осуществлялись открыто и не встречали повсеместного сопротивления в рамках индустрии — напротив, кинематографисты постоянно теребили правительство просьбами о помощи в решении тех или иных проблем.

Результатом нашествия звукового кино явилась потеря почвы под ногами не только германским, но и в целом европейским кинематографом ввиду массового оттока кадров в Голливуд — и это еще до бегства через Атлантику талантов еврейской крови! В

условиях тяжко хворающей индустрии, утверждает Петли, найдется немало таких, которые охотно пожертвуют толикой «свободы» в обмен на финансовые вливания. Соглашаясь с тем, что «по большей части, киноцензура в Третьем рейхе была в высшей степени паранойяльной и тривиальной природы», он тем не менее уверяет, что на деле лишь немногие фильмы запрещались безоговорочно. Остальные обычно «подрезались» и — коль скоро к ним нельзя было прилепить ярлык «антифашистских» — выпускались на экраны.

Более того, доктор Геббельс спал и видел немецкое кино просвещающим мир, Берлин — блистательным культурным центром, затмевающим и Голливуд, и Скандинавию, и любые другие уголки мира. Одержимый этой маниакальной мечтой, он одновременно убивал творчество своей персональной идеологизацией и делал упор на миссионерской роли немецкого кино в шлифовке морали и нравственного возрождения в своем отечестве. Остальной мир проявлял мало интереса к извращенной моралистике, исходившей из Третьего рейха, и германский киноэкспорт с треском провалился.

Но и в самом фатерлянде зрители находили эти страстные пропагандистские фильмы чересчур утомительными. Первый из них — «Юный гитлеровец Квекс», снятый по роману-бестселлеру, — еще пользовался ограниченной популярностью, но после кассового провала таких последовавших за ним дидактических «шедевров», как «Штурмовик Бранд» и «Ханс Вестмар», жанр был потихоньку упразднен. Теперь Геббельс ставил совсем иную задачу: развлечение прежде всего! Любое послание, которое желательно довести до народа, следовало аккуратно облечь в более приятные на вкус формы: ежедневные комедии, мюзиклы, костюмированные драмы, так любимые Голливудом, но на сей раз рассчитанные исключительно на домашнее пользование[41].

И то сказать, по мере того как он со все большим остервенением гнал вон с немецких экранов иностранные фильмы, как новые, так и старые (то ли за неподходящие идеи, то ли за участие в их создании евреев), теоретически должен был возрастать рынок домашней продукции.

Однако во всем том же 1934 году осторожность и неуверенность привели к тому, что выпуск кинопродукции снизился на четверть, и в кинотеатрах стало почти что нечего показывать. Кинопалата Геббельса инициировала «рабочие сессии» для обучения новых талантов, но к концу ноября министр пропаганды вынужден был признать, что все усилия нацистов по улучшению кинематографа оказались в значительной степени бесплодными. Создавалось впечатление, что киноиндустрия

рейха не осознавала оказанной ей чести. Он жаловался, что ему лично пришлось запретить два фильма, пропущенные цензором — и это несмотря на дефицит фильмов! — не потому, что в них содержался какой-либо материал, наносящий ущерб государственной политике, но просто потому, что они не отвечали его представлениям о художественном совершенстве.

Он обратился к киноиндустрии с призывом засучить рукава и прислушаться к предложениям, высказываемым им самим и его подчиненными; но бедные кинематографисты были до того напуганы, что боялись за что-нибудь браться.

Чтобы оживить дела, Геббельс созвал в апреле 1936 г. Международную киноконференцию в Берлине, на которой он поделился с 2000 делегатами из 40 стран своими взглядами на то, что такое творческое кино. Британская делегация, общим числом сорок душ, в последнюю минуту приняла решение о бойкоте мероприятия — впечатляющий шаг в год Олимпиады, когда британские власти и спортсмены без конца колебались, но так всерьез и не дошли до бойкота берлинских игр.

Сразу после конференции состоялось ежегодное майское вручение наград «за культурное совершенство»; Лени Рифеншталь удостоилась высшей награды за достижения в области кинематографии — за фильм «Триумф воли». Позже в этом же году Геббельс заткнет глотку кинокритикам. «Статья об искусстве не должна заострять внимание на его достоинствах и недостатках», — говорил он. Помимо простого описания, разрешался только краткий позитивный комментарий художественных сторон фильма. Критики делают ошибку, давая оценку эстетической стороне фильма без оценки политического подтекста увиденного. Это было «полное извращение концепции критики, восходящее ко времени еврейского засилья в искусстве», — заявил он.

При любых обстоятельствах нельзя говорить ничего такого, что оттолкнуло бы зрителей от дверей кинотеатров — Геббельс требовал от киноиндустрии большего, чем быть самоокупаемой: она должна активно пополнять нацистскую казну!

Если творческое совершенство еще заставляло себя ждать, то очистка киноиндустрии от «неарийского» элемента шла как по рельсам. 1 октября 1935 года Геббельс имел возможность сделать заявление, что вся Палата культуры, в том числе киносекция, очищены от евреев. Число посетителей кинотеатров стабильно росло — отчасти в результате увеличения занятости (а следовательно, появления у людей денег на билет в кино), но в большей степени вследствие понятного желания бегства от действительности. По некоторым данным, за первые 9 лет

существования Кинопалаты число посещений кинотеатров учетверилось, достигнув миллиарда в 1942 году. Пропаганда была ограничена в основном новостными роликами. Художественные картины были сами по себе приманкой зрителям.

Экономический контроль Геббельса за киноиндустрией усиливается благодаря беспрестанным покупкам акций. Такие приобретения, начавшиеся в 1936 г., продолжались и в годы войны, пока удавка на шее киноиндустрии не затянулась окончательно. Так, студия УФА была анонимно приобретена в марте 1937 г. со всеми огромными студийными комплексами в Нойбабельсберге и Темпльхофе. В декабре 1937 г. настал черед студии «Тобис». К 1942 г. все оставшиеся киностудии перешли в подчинение государства.

Но Геббельсу мало было всей той чудовищной машинерии, которая была запущена для надзора и контроля за кинопроизводством в Германии, — ему нужно было совать свой нос решительно в любую кухню и любую кастрюлю! Он настоял на персональном контроле всех стадий производства и на своем окончательном праве вето на законченные фильмы. Так, он наложил вето на первую художественную экранизацию жизни и смерти Хорста Весселя (а ведь лез из кожи вон, чтобы кинематографисты взялись за этот сюжет!), заявив, что великое дело национал-социализма — отнюдь не лицензия на создание провальных в художественном отношении вещей. «Чем более велика идея, которую нужно выразить, тем выше и требования к артисту», — заявлял он. Фильм, премьера которого уже состоялась, был в спешном порядке перемонтирован и пошел в прокат под названием «Ханс Вестмар».

Большинство киновечеров проходили по сценариям, тщательно рассмотренным, ястребиным взором культурдиктатора. Зеленые каракули пресловутого «министерского карандаша» были жупелом для кинорежиссеров, у которых не было иного выхода, кроме как безропотно принять вышестоящие указания. Он любил появляться как гром среди ясного неба в студиях, где встречался со звездами во время съемок или контролировал отснятые ролики, а больше всего любил следить за ростом восходящих талантов. Актеры и кинорежиссеры вынуждены были поддакивать ему, если желали хоть какого-нибудь карьерного роста, а он, в свою очередь, обхаживал их. Насаждая культ звезд, «он делал этих людей уступчивыми целям режима, ведущим функционерам которого нравилось, когда их видели на публике в компании звезд, — комментировал его биограф Ральф Георг Ройт и добавил: — В

обстановке королевской пышности Герман Геринг повел «государственную актрису» Эмми Зоннеман к алтарю берлинского Кафедрального собора» (1935).

Положение, которое занимал Геббельс, давало ему блестящие возможности для удовлетворения своей страсти к сексуальным победам, но его роман с чешской актрисой Лидой Бааровой оказался чем-то серьезным — согласно сообщениям прессы, министра пропаганды поколотил по первое число любовник Лиды, тоже звезда экрана. В 1938 году роман рейхсминистра поставил под серьезную угрозу и его законный брак, и политическое положение, так что Гитлер, опасаясь грядущего скандала, приказал своему верноподданному немедленно порвать с «неполноценной славянкой».

Геббельс поигрывал с идеей бросить все на свете — он даже сказал Лиде, что «пойдет торговать галстуками, если придется», — но в итоге повиновался-таки голосу своего хозяина, хоть и остался неутешным навсегда[42].

Ну а каковой же была реакция Голливуда на зловещие события, разворачивающиеся в германской киноиндустрии? Разумеется, талантливые беженцы, чьим карьерам в Германии поставил заслон «параграф об арийцах», легко нашли себя на калифорнийской кинематографической сцене, где большинство директоров студий сами принадлежали к еврейской нации. И то сказать, Голливуд очень часто виделся империей, созданной евреями, а Голливудская лига против нацизма (впоследствии Антинацисгская лига) содействовала тому, чтобы кинопресса и вообще национальная печать с неослабевающим интересом следила за тем, что происходит в Германии.

Основание в 1938 году Германской киноакадемии имело целью подготовку высококлассных режиссеров, сценаристов, технических специалистов, актеров, костюмеров и всякого творческого, управленческого и обслуживающего персонала, так что к тому времени, когда в сентябре 1939 года Германия развязала войну, немецкое кино достигло технического совершенства, чтобы восстановить свои позиции в Европе и разговаривать на равных с американцами. Ну и где же они, великие фильмы, которые могли бы покорить мир? Увы, слишком часто они были холодными, тяжеловесными и утомительными!

Это был период расцвета так называемого «крестьянского жанра», превозносящего, так сказать, «народные» добродетели. В глазах многих, к этому жанру относятся и «горные фильмы», а «Синий свет» Лени Рифеншталь — самый важный из них.

Луис Тренкер снял свои самые великие фильмы в 1933—1938 годах, но он всегда стоял особняком от других мастеров кино, и

его фильмы с трудом поддаются классификации. Тренкер заигрывал с нацистами и, как это очевидно, внес большой вклад в создание образов, которые впоследствии станут стереотипами и «крестьянских», и нацистских фильмов, как-то: веяние зерна, размахивание флагами, шествие небесных духов — но при этом он старался укрыться от всевидящего Геббельсова ока и по возможности отыскивал альтернативные источники финансирования. Два из своих фильмов Тренкер поставил и частично снял в Америке, в том числе самую великую свою картину «Блудный сын» (1934) с запоминающимися аутентичными образами обитателей Нью-Йорка периода Великой депрессии, снятых скрытой камерой.

Его фильм «Император Калифорнии» (1936) бросил вызов дорогостоящему голливудскому сопернику «Золото Саттера» и легко обставил его; и хотя его иногда называют «нацистским вестерном», в нем содержится предупреждение об опасностях, которые поджидают диктаторов-выскочек[43]. По словам Тома Рейсса («Нью-Йорк таймс» от 6 ноября 1994 г.), в этой картине отразились и «горные фильмы», и нацистское представление о немецком антимодернистском бунте.

Но роскошная кинематография, хладнокровное неистовство, сюжет о золотой лихорадке делают его также и вестерном, обогнавшим свое время. В более поздних картинах Тренкера содержится еще более сильная критика национальной агрессивности; дошло даже до того, что в военные годы его картины были запрещены к показу в Германии, «кроме демонстрации в армии, где они не могли причинить вреда».

В годы войны мощная кинофабрика в Бабельсберге работала в полную силу, будучи средоточием ярких талантов. Что правда, то правда — она выпустила два нашумевших, проникнутых грубым антисемитизмом фильма «Вечный жид» и «Еврей Зюсс», а также, по заказу Министерства пропаганды, несколько из так называемых «убивающих фильмов», защищающих эвтаназию, но в основном делались картины с целью поднятия духа и чувства патриотизма. Через десять лет после окончания войны Луи Маркорель анализируя нацистский кинематограф 1933—1945 гг., признает, что даже «пластическому гению Пабста (который вернулся из Голливуда для работы в студии «Баррандов» в Праге во время войны) и то было затруднительно подняться надо всей этой «националистической трескотней».

«Пожалуй, только двум знаменитым фильмам Рифеншталь, «Триумфу» и «Олимпии», — продолжает исследователь, — с их языческой экзальтацией атлетической удали, их ударным ритмом удалось выразить кое-что из новой мистики, которую нацизму,

как считалось, «удалось внедрить во все сферы культурной жизни». Маркорелль находил ее влияние в высоких стандартах немецких новостных кинороликов и фильмов, снятых в полевых условиях на фронте, даже при том, что в целом этим документальным роликам недостает страстности, чтобы их можно было величать «национальной школой».

Подводя итог, Маркорелль отмечает, что, за исключением Лени Рифеншталь, «гений, истинное волнение, склонность к импровизации» суть качества, которые труднее всего отыскать в немецком кинематографе нацистского периода.

13
ОЛИМПИАДА-36

Студенческое поколение середины 1930-х годов за пределами германского рейха блестяще разбиралось в международных делах. Фашистские диктаторы в Европе поднимали головы, и возникал вопрос, на которого равняться. И вот летом 1936 года нацистская Германия объявила о невиданных — до 60 процентов — скидках на железнодорожные билеты, а сам год объявлен Международным фестивальным годом по всему рейху. Молодежь толпой хлынула в Германию, горя желанием увидеть происходящую там великую социальную революцию — Олимпиада была всего лишь глазурью на пироге.

Первые впечатления от чистоты, порядка и какого ни есть скромного достатка приглушали у многих обостренные антинацистские чувства, которые были в душе; но за этим быстро следовал шок при виде стольких людей в униформе. Один молодой американец, писатель и журналист Говард Смит, заявил, что от этого зрелища у него перехватило дыхание: в своем родном Новом Орлеане он мог бы пересчитать по пальцам виденных им людей в мундирах. Конечно, он читал о ремилитаризации нацистов, но эти слова были для него пустым звуком, пока он не увидел толпы германских матросов с боевых кораблей, напоминавшие огромные косяки сельдей, солдат в полном обмундировании с винтовками и маленькие городки, похожие на бастионы: «каждый третий-чет-вертый мужчина был при мундире».

Смит обратил внимание на «караваны закамуфлированных танков, пушек и военных грузовиков, погруженных на железнодорожные платформы, и грузовые пакгаузы, вдоль которых стояли вереницы этих чудовищ, забранных бурой холстиной». На пацифистку Марту Геллхорн ранее успели произвести тяжелое впечатление столкновения с юными нацистами — марширующими строем чистенькими белоголовыми юнцами, одетыми в хаки. «На всех — один попугайский мозг хотя б!» — негодовала она.

Поначалу она пыталась найти оправдание этим отвратительным картинам в жажде реванша за те колоссальные контрибуции, которые были наложены на немцев по итогам Первой мировой войны; но к 1936 году, по ее словам, никакие принципы пацифизма уже не могли удержать ее от проявления чувств: «Я увидела, что собой представляют и на что способны эти

нацистские неотесанные чурбаны, отъявленные хулиганы!» Закинув навсегда в ящик своего письменного стола роман, который писала, она взамен этого нацелила свое перо против фашизма — этап пацифизма остался у нее позади навсегда.

Олимпийские игры в Берлине должны были состояться еще в 1916 году, но помешала война. В отличие от древних греков, которые на время Олимпийских игр прекращали все войны, современный человек отменяет Олимпийские игры, если говорят пушки. Возобновились Олимпийские игры в 1920 году — хозяйкой этого кое-как срежиссированного мероприятия стала истерзанная войной Бельгия, а чувства ненависти к немцам и австрийцам были слишком сильными, чтобы можно было дать им разрешение на участие.

Русские также оказались исключенными по причине своего большевизма. Париж подхватил эстафету в 1924 г., четыре года спустя местом проведения Игр стал Амстердам (когда немцы были приняты в Олимпийское движение), а Игры 1932 года в Лос-Анджелесе — несмотря на последствия биржевого краха, повлекшего далее Великую депрессию, — оказались самыми пышными и праздничными из всех проводившихся до сих пор.

Решение о том, что в 1936 году столицей Игр станет Берлин, было принято на Олимпийском конгрессе в Барселоне в 1931 г. Иначе говоря, честь проводить у себя Игры (а таковая в любом случае оказывается городу, а не правительству) была оказана Берлину в период Веймарской республики. Разговоры об отобрании этой чести у германской столицы после прихода к власти нацистов ни к чему не привели, хотя многие страны испытывали на этот счет недобрые предчувствия.

К этому времени уже стало ясно, что национал-социалисты задумались над межрасовыми вопросами главного спортивного события, проводимого человечеством.

Сожалея о золотых медалях, завоеванных темнокожими спортсменами в Лос-Анджелесе, нацистский орган «Фёлькишер беобахтер» заявлял, что из участия в берлинских Играх чернокожих следует исключить.

«Древние греки наверняка переворачиваются в своих могилах от того, что современный человек сделал из их священных Игр!» — негодовала газетенка.

К 1936 году все атлеты и гимнасты еврейского происхождения были отлучены от национального спорта в Германии. Процесс введения «единомыслия», начавшийся уже в первые месяцы после прихода нацистов к власти, требовал, чтобы спортивные клубы перешли в подчинение Федеральной спортивной ассоциации рейха и чтобы евреи систематически

изгонялись из бассейнов, с беговых дорожек и из всех остальных спортивных сооружений.

Им запрещалось тренироваться и состязаться вместе с «арийскими» атлетами, даже если в результате страдали национальные команды. Уже в апреле 1933 г. лучший германский теннисист, д-р Давид Пренн, был отлучен от состязаний за Кубок Дэвиса. Сеть еврейских спортивных ассоциаций как могла долго поддерживала спортсменов в условиях апартеида, организуя независимые чемпионаты. Более того, они даже отправляли германских атлетов еврейской крови за рубеж — раз в четыре года в Тель-Авиве проводились еврейские мини-Игры, называемые «Маккабиа» (вторые такие Игры состоялись в апреле 1935 г.), куда приезжали команды из Чехословакии, Америки и других стран.

Но, сколь бы хорошо ни были подготовлены германские атлеты еврейской крови, они не могли рассчитывать на то, чтобы представлять свою страну на Больших Играх.

По иронии, президент Олимпийского комитета Германии д-р Теодор Левальд (который занимал этот пост с 1924 г., но еще до Первой мировой войны помогал с организацией олимпийских команд Германии) был из тех, кого в гитлеровской Германии называли «мишлинг» — в ком имелась толика еврейской крови: одна из его бабушек была еврейка. И хотя ему, как и д-ру Карлу Диему, Берлин был в значительной степени обязан честью приема у себя Олимпиады-36, нацисты недолго думая сняли его с должности, к возмущению Международного олимпийского комитета.

По предложению своих американских членов, последний пригрозил немедленным аннулированием у Берлина прав на проведение Игр, если Левальд не будет восстановлен в должности. Более того, Германия должна гарантировать, что любая дискриминация спортсменов-евреев будет прекращена. Между тем Левальд был перемещен на должность «консультанта» и был уполномочен своими нацистскими «хозяевами» заверить МОК, что олимпийский дух на Играх в Берлине будет выдержан на уровне. Пока он ехал домой с заседания МОК, состоявшегося в Вене в июне 1933 года, бригадный генерал Чарльз Э.Шеррилл, который и возглавил протест, написал в Нью-Йорк раввину Стивену Уайзу о том, что бой был тот еще:

«…Даже мои английские коллеги сочли, что нам не следовало вмешиваться во внутренние дела германской команды. Немцы уступали медленно — очень медленно. Сначала они согласились, что другие страны могут привозить евреев… Затем я надавил на них, заявив, что, коли они прежде категорически

отвергали возможность участия евреев, то теперь должны с такой же категоричностью заявить, что евреи не будут исключены и из германской команды… Наконец они уступили, убедившись, что я заручился необходимым количеством голосов».

Когда рейхсминистр спорта Ханс фон Тшаммерунд-Остен возглавил НОК Германии, было оговорено ограниченное число евреев для тренировок вместе с атлетами-немцами. Однако за границей это мало кого успокоило, и разногласия продолжились. Возникла серьезная угроза бойкота Америкой Олимпийских игр в Берлине; и в итоге все спортсмены-евреи бойкотировали Игры по решению Всемирного союза Маккаба. Генерал Шеррилл отправился на прием к Гитлеру и 24 августа 1935 года выхлопотал разрешение для фехтовальщицы Хелены Майер (жившей в Калифорнии с тех пор, как в 1932 году завоевала олимпийское золото) представлять страну, где родилась. А несколько дней спустя в Нюрнберге были провозглашены расовые законы…

* * *

Лени Рифеншталь не упускала случая поклясться и побожиться, что ее олимпийские фильмы не финансировались нацистской партией и не снимались по ее заказу. И даже не испытали никакого влияния партии. Она уверяла, что заказ поступил от д-ра Диема и Международного олимпийского комитета и для его выполнения заключила распределительный контракт на полтора миллиона рейхсмарок с главой производственного отдела фирмы «Тобис» Фридрихом Майнцем. Об этой сделке подробно рассказывается в ее книге «Сито времени»; Лени добавляет, что она не встретила одобрения доктора Геббельса. И все-таки кое-что в этой истории вызывает сомнения.

Обыкновенно главным агентством по финансированию кинопроизводства в нацистской Германии был находившийся в собственности государства Фильм-Кредит-Банк (ФКБ). На практике в конечном счете в роли заимодавцев выступали традиционные банки, а суммы только проводились через ФКБ. В случае с «Олимпией» могло быть так, что киностудия «Тобис»[44] подала в ФКБ заявку о займе, но последовал ответ, что на документальные фильмы — а Ри-феншталь собиралась снимать именно такой — эта схема не распространяется.

По-видимому, заем из казны рейха был обеспечен в результате состоявшихся переговоров с геббельсовским

министерством вне зависимости от ФКБ. Вскоре после этого — Лени описывает этот маневр как форму ухода от налогов — акции новой компании Olympiade-Film GmbH были временно, до возврата займа со всеми процентами, переведены «под крылышко» Министерства пропаганды. Переговоры проводили от ее имени Вальди Траут и ее адвокаты, давая Рифеншталь возможность спокойно сосредоточиться на подготовке картины. Единственным, о чем Лени сожалела в результате, было то, что у Министерства пропаганды по-прежнему оставался рычаг воздействия на нее, а ведь именно этого она надеялась избежать.

Какое место в этой схеме осталось за компанией «Тобис», неясно, хотя Рифеншталь утверждает, будто она по-прежнему оставалась задействована в создании фильма; это подтверждает хотя бы тот факт, что весной 1937 года Фридрих Майнц был изгнан со своей должности именно за тот «экстравагантный контракт», который заключил с создательницей «Олимпии».

Впрочем, многие ученые, перерывавшие вороха документов бывшего Министерства пропаганды в Бундесархиве в Кобленце и в других хранилищах, не всегда приходили к тому же самому заключению. Возникло подозрение, что всякий, кто участвовал в финансовом обеспечении этого дорогостоящего и противоречивого проекта, предусмотрительно заметал следы, внося путаницу в документацию. Ведя подготовку докторской диссертации по теме «Лени Рифеншталь и «Олимпия», которую собирался защищать в Нью-Йоркском университете, Купер К. Грэхем провел в начале 1980-х годов шесть месяцев, изучая историю происхождения фильма в немецких архивах.

Исследователь спорит с Лени по некоторым пунктам. Во-первых, он твердо убежден, что она приняла заказ на создание этого фильма в первую очередь по настоянию Гитлера. Фюреру нужен был фильм, который, как на витрине, являл бы идею мира и надежды, которую он провозглашал; ему хотелось, чтобы картину снимала именно она, ибо не доверял партийным функционерам. А вот Лени Рифеншталь уже доказала свою способность справиться с этой задачей своими нашумевшими нюрнбергскими фильмами.

Возможно, и Дием с Оргкомитетом Олимпиады-36 были убеждены, что Рифеншталь — их выбор, и они, обладая ответственностью за пропаганду и рекламирование Игр, этот выбор сделали. Причем считали, что сделали его без вмешательства Министерства пропаганды или кого-либо еще — что впоследствии и засвидетельствовал Дием. С другой стороны, рейх ясно давал понять, что все усилия по рекламированию Игр и освещению их (в том числе и средствами кинематографа)

проводились с подачи госсекретаря Министерства пропаганды герра Функа. По мнению Грэхема, представляется наиболее близким к истине, что свой выбор на Лени Рифеншталь остановили и Карл Дием, и Гитлер, причем последнее слово наверняка оставалось за этим последним.

Тут же исследователь обращает внимание на то, что могло иметь место и другое развитие событий (о чем Лени поведала в одном из интервью), и эту версию не следует сбрасывать со счетов. По словам Лени, Диему хотелось, чтобы она взялась за съемки этого фильма, но она отказалась, ссылаясь на то, что занята другой работой: своим любимым проектом «Пентесилея», долго откладывавшимся по разным причинам. Услышав это, Дием обратился за поддержкой к Гитлеру, а тот — к Рифеншталь, которая в сложившихся обстоятельствах уже не могла отказаться. Одновременно она потребовала оставить за ней полное художественное руководство — точно так же, как и при съемках «Триумфа».

Эти события могли иметь место в августе 1935 года; к этому времени относятся и дневниковые записи Геббельса, подтверждающие состоявшиеся беседы по этому предмету и с Лени, и с фюрером, и в самом деле, создается впечатление, что существенную для бюджета картины сумму в полтора миллиона рейхсмарок ассигновал не кто иной, как фюрер. «Она умница!» — комментировал Геббельс в своей записи от 17 августа. В начале октября он делает такую запись: «Подробно обсуждал с Лени Рифеншталь ее олимпийский фильм. Это женщина, которая знает, чего хочет!» 13 октября министр пропаганды отмечает, что контракт разработан и одобрен и что Функ «счастлив».

Купер Грэхем отыскал относящийся к этой последней дате меморандум, из которого следует, что, в то время как рейхсминистр финансов предпочел бы, чтобы финансирование проекта велось частным образом — например, через «Фильм-Кредит Банк» — герр министр Геббельс высказал недвусмысленное пожелание, чтобы финансирование фильма проводилось через казну рейха.

Имеется указание на то, что контракт между Министерством пропаганды и компанией «Олимпия-фильм» (хотя и не от имени Лени Рифеншталь) был подписан 7 ноября того же года. Грэхему не удалось заполучить экземпляр с подписями сторон, но предварительные проекты (которые могут совпадать с окончательным вариантом, а могут и не совпадать) показались ему «составленными удивительно небрежно» для столь крупного предприятия. «Права собственности на фильм не оговорены — фактор, который мог бы в будущем причинить колоссальные

головные боли доктору Геббельсу».

Так в чьей же собственности находилась картина, задает вопрос Грэхем — в собственности рейха или в собственности «Олимпия-фильм»? Подлежали ли полтора миллиона рейхсмарок возврату? А если да, то каким образом и в какие сроки?

По мнению Грэхема, настояние Геббельса на финансировании фильма из казны рейха было сродни сходному пожеланию Гитлера относительно строительных работ, проводимых в Берлине в ходе подготовки к Играм. Это давало гарантию удовлетворительного денежного поступления даже в случае наступления каких-либо непредвиденных обстоятельств (впрочем, постоянно оставалась угроза, что событие окажется отмененным).

А главное, сколько бы щедрым ни были вливания частных лиц — те, кто развязывают свои кошельки, непременно обладают толикой власти. Имеется свидетельство, что Reichs Kredit Anstalt, которое было бы не прочь вложить средства в создание Олимпийского фильма, потребовало от Лени Рифеншталь твердых гарантий, что фильм в окончательном виде будет готов до наступления нового, 1937 года. По словам Грэхема, Функ, соответственно, «завернул» их предложения и сам взялся за расчеты. В мемуарах Рифеншталь читаем, что она известила Гитлера о «своем» решении в рождественские дни 1935 года. Тогда он будто бы с некоторым удивлением поглядел на нее и заметил: «Это будет для вас интересное дело. Но я-то думал, что вы зареклись снимать документальные фильмы!»

В действительности, «Фёлькишер беобахтер» объявил еще за две недели до того — 10 декабря, — что фройляйн Рифеншталь получила «от доктора Геббельса» заказ на олимпийский фильм. «Новую Германию должны видеть!» — объяснял «Фёлькишер беобахтер». Рифеншталь отклонила аналогичный заказ о съемках зимних Игр, так как это помешало бы ее приготовлениям к съемке летних, соответственно, ответственность за съемки зимних Игр будет возложена на вице-президента Кинопалаты рейха Ханса Вейдеманна.

«Финансовую» главу своей книги, выросшей из диссертации, Грэхем заканчивает цитированием дневниковой записи Геббельса от 7 ноября: «Фройляйн Рифеншталь заключила свой контракт… Сделка на полтора миллиона! Она совершенно счастлива». Грэхем не мог удержаться от добавления: «Еще бы!»

Но, чью бы книгу вы ни взяли — Грэхема или Рифеншталь, — у вас остается чувство, что решение обо всем было принято заранее. Лени не пришлось ни с кем конкурировать, когда дошло до размещения заказа, обещавшего (и в конечном итоге принесшего) солидный куш, не говоря о том, что само по себе

предложение было почетным. Грэхем откопал где-то сообщение о том, что аналогичный фильм хотели сделать итальянцы. Трудно представить себе, что кто-нибудь разрешил бы им это, но он высказывает предположение, что Рифеншталь была направлена в Рим, чтобы встретиться с Муссолини и отговорить его от этой затеи. Из ее мемуаров, опубликованных позже, становится ясно, что дело в другом: весной

1936 г. дуче, которого буквально привел в замешательство ее «Триумф», пригласил ее к себе, надеясь уговорить ее снять для него пропагандистский фильм об осушении понтинских малярийных болот. Естественно, всецело занятая своей «Олимпией», она вежливо отказала. Но зато выполнила миссию, от которой, по ее словам, не могла удержаться: выступила в роли посланницы с особым поручением и передала знаки взаимных добрых намерений двух фашистских лидеров. По ее словам, ей даже удалось уладить с Муссолини щекотливое дело об аннексированном Южном Тироле.

Но если у Италии и не было планов относительно олимпийского фильма, то Луис Тренкер не раз заявлял впоследствии, что первым кандидатом на выполнение этого заказа был все-таки он — мол, на нем остановил свой выбор председатель Кинобюро рейха прежде, чем кто-либо подумал о Рифеншталь. И только когда он отказался, будучи занятым своим «Императором Калифорнии», Рифеншталь «поспешила к Гитлеру».

Что же касается Геббельса, то можно считать, что он хотел видеть все производство фильма «под своим крылышком» при художественном руководстве Ханса Вейдеманна; видимо, так оно и было, вот потому-то Рифеншталь и обнаружила, что он без энтузиазма относится к ее затее! В своей книге «Мои дикие тридцатые годы» Эртль, один из шести «горных» кинооператоров, работавших под началом Вейдеманна на съемках зимней Олимпиады в Гармише, находит не слишком много добрых слов для своего бывшего шефа. А пишет он вот что: Вейдеманн, бывший художник-абстракционист, «перековавшись», потерял почву под ногами и мог удержаться на своей позиции, только возлагая надежды на других. В частности, Эртль с болью в сердце вспоминает о том, как «дилетантски» искромсал Вейдеманн один из его длинных сюжетов, где был заснят чемпионский прыжок с трамплина. Эртль добился совершенства в технике, которую назвал Drehschwenk — поворотной съемке с рук, когда камера постоянно держит летящего человека в кадре на протяжении всего полета, благодаря чему создается впечатление, что лыжник парит, как орел. С его точки зрения, все редакторское

вмешательство Вейдеманна было сплошной блажью, доходящей до стадии абсурда. Оно принизило олимпийский идеал, не говоря уже о том, что перечеркнуло надежды Эртля и его коллег по-новому представить Олимпийские игры на киноленте, используя опыт, накопленный благодаря «Фрейбургской школе» Фанка.

Из этих строк видно, что Эртль, еще только разменявший четвертый десяток, проделал большой путь в киносъемке. Он не без основания видел себя мастером в узкоспециализированном жанре спортивного фильма, в который привнес немало изобретательности и новизны. Прибавив к сему его сильно развитую амбициозность, поразмыслим: а не надеялся ли он заполучить заказ на съемки Олимпийского фильма сам? Или вкупе с Тренкером? Хотя в итоге он оказался одним из самых лучших операторов в летней олимпийской киногруппе — правой рукой Рифеншталь, — он был приглашен на эту работу одним из последних, причем она вполне могла его лишиться: на это время в Японии были назначены съемки конкурирующего (и последнего) проекта Фанка «Дочь самурая».

Помимо Эртля и легковозбудимого Вилли Циль-ке, в команду ближайших помощников Лени в съемках «Олимпии» входил Вальтер Френтц — оператор, порекомендованный ей Шпеером и работавший над созданием всех трех ее нюрнбергских фильмов. На сей раз на его плечи была возложена ответственность за съемки состязаний яхтсменов. Гуцци Лантшнеру досталось снимать прыжки в воду с вышки и гимнастику, а также соревнования по выездке. Его сотрудничество с Лени восходило к еще более давним временам — к «лыжным» фильмам Фанка, где он, помимо функций оператора, выступал еще в качестве актера в блестящем легкомысленном дуэте с Вальтером Римлем. Уроженец Баварии, Гуцци был настоящим героем спорта, только недавно завоевавшим серебряную медаль в комбинированном слаломе на зимних Играх в Гармише. Его брат Отто также присоединится к киногруппе и снимет документальный фильм о том, как создавалась «Олимпия». «Бродяга с Монблана» Хайнц Яворски — по-прежнему молодой, но уже опытный оператор — был среди тех, кто поехал вслед за Лени (та полетела в Грецию самолетом) на автомобиле на церемонию зажжения олимпийского огня. После этого он сопровождал бегунов-факелоносцев на всем протяжении маршрута через семь стран, пока на чешско-германской границе Лени не высадила его из автомобиля, чтобы он сделал воздушные съемки церемонии открытия с борта воздушного корабля «Гинденбург». В ядро команды Лени Рифеншталь, начавшей работы за несколько месяцев до Игр, входили также специалист по замедленным съемкам Курт

Нойберт, работавший с Фанком, и мастер работы с телеобъективами Ханс Шайб.

Позже, уже ближе к Играм, в команду добавились другие мастера, обладавшие навыками съемок на море, с воздуха или со специальных кранов. В общем, список из более чем сорока операторов, приглашенных для работы над «Олимпией», читаешь как перечень лучших кудесников камеры тех дней. Первый оператор зимних Олимпийских игр в Гармише, Х.-О. Шульце, был приглашен как виртуоз «трансфокаторов» — одной из ранних форм зум-объективов[45]. Лео де Лафорг удостоился персональной чести снимать реакцию Гитлера при лицезрении Игр; в контраст подаче образа фюрера как божества, характерной для «Триумфа», на сей раз ставилась задача во всех случаях показывать фюрера просто как человека из гущи народа. Де Лафоргу довелось испытать состояние экстаза, когда в один промозглый день ему удалось запечатлеть сцену, как фюрер принимает непромокаемый плащ из рук своих адъютантов и машинально заворачивается в него, не отрывая глаз от спортивной арены; зато в другой раз случилась беда: в решающий момент у его камеры лопнула пружина. «Я пропал, мне капут, мне крышка!» — восклицал он, и в этот, прямо скажем, не лучший момент к нему подошел радиожурналист и попросил поведать слушателям, каково это — работать над фильмом Лени Рифеншталь… Его камера отправилась в подвал замка Рувальд — штаб-квартиру киногруппы в парке неподалеку от стадиона — дожидаться своей очереди починки, хотя мастера и так трудились денно и нощно, чтобы операторы не оставались без работы.

В обязанности Лени Рифеншталь согласно контракту входило собирать весь материал, отснятый немецкими новостными операторами. Ей надлежало размещать кинокамеры по позициям, наставлять мастеров, что снимать, а новостные компании должны были посылать своих представителей на производственные летучки в штаб-квартиру в замке Рувальд. Их материал должен был быть готов в четыре дня и использоваться только в одном выпуске новостей, после чего он переходил в распоряжение Лени Рифеншталь. Понятно, что новостные компании старались уклоняться от столь жестких условий, которые им были навязаны, и даже неясно, были ли они оговорены в формальных контрактах. Зарубежные новостные компании были поставлены в еще более жесткие рамки — вплоть до того, что всем операторам предписывалось носить «нацистскую олимпийскую униформу». Вот что сообщала своим читателям американская газета «Моушн Пикчер Геральд»:

«Американские новостные компании даже не могут быть

уверены в том, что их сотрудники не будут перевербованы гитлеровцами, так как среди пунктов контракта затесался такой, согласно которому новостные компании обязаны предоставлять в распоряжение предприятия с ограниченной ответственностью (то есть компании Лени Рифеншталь. — СЛ.) по его требованию любых своих кинооператоров, не занятых делом»[46].

* * *

Вскоре на Рифеншталь посыпалось множество обид, особенно когда ее распоряжения, как казалось, отдавали произволом. Накопившиеся тогда обиды ей потом припомнят. Она требовала от всей своей армии кинооператоров досконального знания спортсооружений. Проведенная ею самою подробная рекогносцировка выявила лучшие места для размещения камер; она определила также, под какими углами снимать и даже какие требовались объективы. Чтобы найти к каждому виду спорта индивидуальный подход, требовался постоянный поиск новизны. Изобретательность была еще нужнее в тех случаях, когда не удавалось избегать элементов повтора, как, например, при портретировании победителей на пьедесталах почета. Эрнст Егер вспоминал, с каким «пугающим темпом» работала она с «хаосом заметок», который она называла своим «манускриптом» и разобраться в котором было под силу только ей самой. Он также вспоминает ее остановку в Белграде во время перелета в Грецию — в балканской столице ее чествовали, словно особу королевской крови. Она встречалась с прессой, распространяла листовки, в которых рассказывалось о подготовке олимпийского фильма, участвовала в чаепитии с важными персонами и совершила экскурсию по городу, несмотря на жару в 95° по Фаренгейту. И по завершении этого, вместо того чтобы рухнуть от усталости, засела работать над «манускриптом» с Вальтером Френтцем:

«После того как она в течение часа вносила в свой “манускрипт” заметки с многочисленными критическими комментариями, она диктовала письма — что снимать в Берлине Кебельманну, что — Нойберту; разбирала фотографии, вырезанные из немецких и зарубежных газет, чтобы сохранить оригинальные спортивные снимки, снимки олимпийских спортивных сооружений рейха; все больше и больше идей, открытий, понятий, восприятий — все это переносилось в ее “манускрипт”».

С самого начала Рифеншталь определила ряд событий, требовавших специального подхода. Марафон и десятиборье — за

их эпические качества; соревнования мужчин в прыжках с вышки — за зрелищный потенциал; но самым чарующим для нее всегда было индивидуальное человеческое усилие — ей хотелось видеть физическое напряжение, выраженное в пульсирующих висках, напряженных, точно натянутый лук, мускулах. Побитие рекордов — это как бы между делом. Как впоследствии наблюдали спортивные комментаторы, она охотнее сосредоточивала внимание на людях, зрелищно олицетворявших великую игру, чем на разыгрывающих великие представления. И при всем том она создала фильм, который стяжал поклонников и среди фанатов спорта, и среди энтузиастов кинематографа. Примем во внимание, сколь мало тогда снималось спортивных фильмов, не говоря уже об олимпийских — перед нею расстилалось непаханое поле, еще почти не сложились те клише, которых следовало избегать! Она имела возможность удовлетворить не-пресытившееся любопытство с умом и вкусом — и удовлетворила его. К разным спортивным дисциплинам — различный подход. Она сообщила каждой из них свою поступь и стиль, а монтируя, искусно слила их в едином ритме.

Чтобы драма по-настоящему разыгралась на экране, необходимо было, чтобы объективы камер, не отвлекая спортсменов, находились к ним как можно ближе. Вот где оказалось незаменимым, в частности, воображение Эртля! Его воодушевило творчество американского океанографа Уильяма Биба, опускавшегося в 1934 г. в батисфере — так впервые кинозрителю был показан подводный мир! Когда Эртль получил заказ на съемки водных видов спорта, то захотел усилить впечатление с помощью съемок из-под воды! Он придумал водонепроницаемый чехол для своего «Синклера», и, усевшись в бассейне, мог следить за спортсменом с момента прыжка с трамплина и до момента, когда он вынырнет из воды, сделав свой подводный кувырок среди бурлящих пузырей. Практикуясь, он вскоре выработал различные приемы работы на разных стадиях прыжка, переходя на замедленную съемку в момент касания спортсмена поверхности воды, меняя фокусировку и по-прежнему держа его в объективе. Эти приемы, развивающие его технику Drehscbwenk, с помощью которой он поведал визуальными средствами о восторге полета, стали блестящим материалом, из которого Рифеншталь смонтировала свои великолепные импрессионистические сцены прыжков с вышки.

Ну а для съемок состязаний пловцов Эртль изобрел некую «платформу», похожую на длинноногий табурет, на который он и устанавливал камеру. Снимая выше уровня воды, он опускал свои ноги в две петли «сиденья», а чтобы снимать из-под воды, ему

достаточно было просто нагнуться. Ну а лица пловцов крупным планом Эртль снимал с маленькой надувной лодки, которую приводили в движение, плавно отталкиваясь шестом, чтобы не раскачивать суденышко. Другие съемки пловцов производились со специальных кранов или с трамплинов. В Грюнау, где проводились состязания гребцов, над водою была устроена платформа с рельсами, чтобы катить по ним, вслед за состязающимися, тележки с камерами. Для уникальных съемок был даже использован привязной аэростат, наполненный водородом, — ведь вертолетов тогда не было. Правда, в Киле, где проводились соревнования по парусному спорту, возникла паника из-за того, что его привязали слишком близко к военному кораблю, стоявшему под парами — ведь достаточно было бы одной искры из трубы, чтобы этот надувной газовый шар взорвался. До этого, к счастью, не дошло, но вот в Грюнау шар пришлось спешно сдуть ввиду надвигающейся бури — газ стравили так быстро, что бедняга Френтц, находившийся в подвешенной снизу корзине, свалился прямо в воду. Также ежедневно запускались беспилотные шары меньшего размера с привязанными к ним камерами, в надежде заснять вид стадиона с птичьего полета; к ним прикреплялись таблички — кто найдет камеру, пусть вернет ее вместе с пленкой Лени Рифеншталь. Объявления с такими просьбами помещались также в прессе. Впрочем, этот эффектный рекламный трюк не дал ни одного кадра, пригодного для использования.

Наиболее оригинальным из изобретений Эртля была автоматическая катапультируемая камера, установленная на чугунном рельсе, проложенном вдоль дорожки-стометровки. К сожалению, чиновники, отвечавшие за проведение легкоатлетических соревнований, сочли устройство отвлекающим спортсменов и запретили его использование. А ведь в наши дни отнюдь не редкость видеть подобные приспособления, используемые на атлетических состязаниях!

Объективы камер заглядывали и между гребных весел, и под лошадиные копыта. Но вот изможденные операторы выполнили очередную задачу — за дело берутся специалисты гейеровских лабораторий. В течение двух недель, что продолжались Игры, была налажена специальная курьерская служба: две машины непрерывно сновали туда-сюда, доставляя отснятую пленку в лаборатории, а проявленную — в просмотровую. Отснятого материала было столько, что его не успевали вовремя просматривать — а это приводило к дублированию, ибо операторы не могли быть уверены, удовлетворительно ли запечатлен тот или иной сюжет. К тринадцатому дню проявлено

было уже почти миллион футов пленки, и двое опытных судей сидели за выборочным контролем материала.

К середине июля лихорадочные приготовления достигли своего апогея. Все операторы, в том числе новостные, прибыли на место и были обеспечены делом. Жили они главным образом в спальнях замка Рувальд. Лени смоделировала макет всех спортсооружений, на котором показывала, где размещать камеры. Углубленные проходы позволяли операторам добираться до своих ям и «насестов», оставаясь незамеченными. Всё и все были на месте и в полной боевой готовности.

Погода на протяжении июля месяца была великолепная, и лишь затем небо стало заволакиваться тучами. Берлин, охваченный олимпийской лихорадкой, кишел гостями. Красные полотнища со свастикой полыхали над бульварами и правительственными зданиями. Альберт Шпеер придумал расцветить гирляндами парадный путь от Бранденбургских ворот к олимпийскому стадиону, протянув золотые ленты от дерева к дереву на протяжении шести миль. Накануне Игр Рифеншталь вместе с Френтцем и Эртлем в последний раз проинспектировала стадион: на церемонии открытия здесь должно было быть задействовано 65 операторов. Все было готово к началу. Теперь ей оставалось только помолиться и стиснуть пальцы.

Хотя в ее распоряжении были и власть, и ресурсы, беспрецедентные доселе в спортивных репортажах, нельзя было сказать, чтобы съемки шли как по маслу. В первый же день Игр незадолго до того, как Гитлер явился на олимпийский стадион, отряд чернорубашечников предпринял попытку вышвырнуть вон две внушительные кинокамеры Лени: мол, загораживают вид из двух первых рядов (пока не заполненных). Рифеншталь тут же бросилась на защиту своих операторов, чьи протесты не доходили до глухих ушей эсэсовцев. Те прямо заявили ей, что оборудование подлежит удалению по распоряжению Геббельса. В ответ Лени запротестовала: оно установлено здесь по личному приказу фюрера! Перед лицом такой тирады эсэсовцы пожали плечами и отступили, вот только надолго ли?! Лени пришлось оставить все другие свои дела ради охраны камер, что спровоцировало первую из ее публичных склок с рейхсми-нистром Геббельсом. В то время как он орал на нее, вдруг заявился Геринг в своей воздушной форме небесно-голубого цвета, и выяснилось, что места, которым будто бы мешали камеры, закреплены за компанией сего тучного фельдмаршала. Между двумя вышеназванными подручными Гитлера была явная неприязнь, и каждый из них не упускал случая поддеть другого. Геринг, явив обаяние, прямо пропорциональное своей комплекции, улыбнулся Рифеншталь и

велел ей утереть слезы. «Ну неужели же не найдется места для крошки?!» — изрек он, добродушно протискиваясь в узкий проход.

Но Геббельсу удалось отыграться уже на этой неделе. Во время соревнований по метанию молота Рифеншталь была занята съемками другого состязания, когда рефери потребовал удалить оператора Гуцци Лантшнера со стадиона. Вокруг защитной сетки, в которой находится метатель, Гуцци построил циркулярную дорожку, по которой возил свою камеру для съемок крупным планом. При этом было заранее оговорено с начальством, что сниматься будет только отборочный момент. Скандал разразился во время волнительного поединка между двумя немецкими спортсменами Карлом Хайном и Эрвином Бласком, обещавшим побитие рекорда. Кинематографисты считали, что все, что они делают, входит в рамки оговоренного; но начальство почему-то так не считало и потребовало от Гуцци убраться прочь. Когда попытки уговоров провалились, Лени снова прибегла к розыгрышу козырной карты — ссылке на недовольство фюрера; ну, здесь она чересчур погорячилась. Повествуя об этом инциденте три года спустя, Егер (который к тому времени расстался с Рифеншталь и уехал в Голливуд) вспоминал, как Лени кричала на арбитра: «Посмей только выгнать моего оператора с поля! Я тебя за уши приволоку к ложе фюрера, сволочь!»[47] По ее собственным воспоминаниям, ею во гневе в адрес судьи было брошено слово «ублюдок»; но, какова бы в действительности ни была употребленная ею лексика, парень не на шутку обиделся и подал формальную жалобу, которая через руки рейхсминистра спорта Ханса фон Тшаммераунд-Остена попала пару дней спустя прямо к Геббельсу. Тут же Лени Рифеншталь было запрещено появляться на стадионе при любых обстоятельствах.

Есть основания считать, что Геббельс, поддерживаемый рейхсминистром спорта, уже искал предлог, чтобы отстранить Лени Рифеншталь от выполнения контракта по олимпийскому фильму, и случившаяся перепалка была ему на руку. Все же ему меньше всего на свете хотелось публичного скандала. Момент для ниспровержения любимицы всей мировой прессы еще не настал. Ладно, пусть сперва все доснимет, а потом подключим кого-нибудь для монтажа. Геббельс потребовал, чтобы Лени принесла оскорбленному ею арбитру нижайшие извинения, и лишь после этого ей дадут продолжить съемки. На финальных состязаниях по метанию молота она находилась среди важных персон в ложе фюрера; ее оператору удалось запечатлеть взволнованный вздох вождя, когда Хайн одержал верх над Бласком, послав снаряд на

полметра дальше. Но, увы, ценные кадры съемки крупным планом, которые были так желанны ею, оказались потерянными навсегда.

Вечером 6 августа Геббельс записал в своем дневнике: «Стадион. Вторая половина дня. Бег и прыжки. Мы выигрываем немного. Я задал хорошую головомойку Лени Рифеншталь, которая вела себя неописуемо дурно — одно слово, истеричка! Ну ничего в ней нет от мужчины!»

Руководитель производственного отдела студии «Тобис» Фридрих Майнц, которого погнали с должности за поддержку Лени Рифеншталь, позже подтвердит, что во время Олимпийских игр Лени подверглась самой настоящей «охоте на ведьм», инспирированной не только Министерством пропаганды, но также и предводителями штурмовиков и эсэсовцев. Пресс-атташе студии «Тобис» (старший гражданский чиновник, назначаемый на этот пост Министерством пропаганды) сказал Майнцу, что госпожа Рифеншталь стяжала репутацию «нестерпимой» и контрольные функционеры партии стараются повсюду дискредитировать ее. В это время снова всплыл на поверхность слушок, что она полуеврейка и что с политической точки зрения она не заслуживает доверия по причине ее хорошо известных шашней с евреями — Майнц даже слышал пророчества о том, что ей так и не дадут завершить олимпийский фильм. Его клятвенные заверения подтверждают послевоенные заявления Рифеншталь о совершенно независимом характере ее работы, равно как и о том, что она никогда не была членом нацистской партии и ее организаций. Несмотря на развернутую вокруг нее безобразную кампанию, она продолжала работать «с демонической энергией», всем сердцем отдаваясь выполнению своей задачи.

Битвы со спортивными арбитрами и полицией продолжались. Гуцци вышвыривали с поля шесть раз в течение трех дней. «Мне едва ли разрешат сделать несколько специальных кадров и движений камерой, которые я так тщательно готовил», — жаловался он Егеру. Досталось и Курту Нойберту — едва он разместил на позиции свою 180-фунтовую камеру, как от него потребовали сейчас же убрать ее прочь. Одной ассистентке запретили работать где бы то ни было вблизи стадиона на том лишь основании, что она — женщина!.. Досадные помехи усугублялись портившейся погодой и накапливающейся усталостью. Но при всем этом к концу первой недели Лени пребывала в состоянии эйфории. Съемка оказалась выдержанной в определенном стиле, и именно в таком, которого она добивалась. Вот что сказала она Эрнсту Егеру в интервью для «Фильм-Курьера» (опубликовано в номере от 8 августа 1936 года):

«Я не люблю делать вещи наполовину… Я ненавижу, когда — наполовину!»

Этот же номер бюллетеня Егера рассказывает и о том, какое применение нашли камере с катапультой. Ее моторное оборудование было по-прежнему под запретом, но киногруппе разрешили проложить дорожку для ее катания вдоль трассы состязаний по бегу на пять тысяч метров. Эту функцию Лени решила возложить на легконогого Альберта Хёхта — товарища Эртля по альпинистским походам. Хёхт вручную толкал автоматическую камеру по рельсовой дорожке, и всякий раз, когда атлеты заканчивали очередной круг, забегал вперед и снимал их приближение. За одно это он заслуживал бы золотой олимпийской медали!

Главным объектом внимания в эту первую неделю были легкоатлетические состязания на главном спорткомплексе. Замок Рувальд находился от него невдалеке, но тем не менее машины, связывавшие штаб-квартиру с главным центром событий, намотали по несколько тысяч километров. Рифеншталь стала привычной фигурой на стадионе — ее фланелевые брюки и жокейская кепка узнавались издалека. Перемещалась ли она от одного кинооператора к другому или устремлялась к пьедесталу почета, чтобы лично поздравить победителей, толпа всякий раз восклицала хором: «Поцелуй его, Лени!» Она неплохо умела играть «на публику», хотя ее броскость и заметность была далеко не всем по вкусу — в глазах репортера светской хроники Беллы Фромм вид Лени Рифеншталь, занятой бурной изнуряющей деятельностью, был не чем иным, как жаждой дешевой популярности: «И вот она снова восседает подле своего фюрера, с улыбкой на лице, словно с обложки журнала, и нимбом важности, прочно зависшим над ее головой».

Газета «Нью-Йорк таймс» сетовала на то, что слово Лени было законом для кинооператоров, и тот из них, кто в продолжение одного дня получал две зловещие предостерегающие красные карточки, знал, что это означало отстранение от работы навсегда — «если потребуется, то с применением силы». Но для самых важных кинооператоров, которых она привыкла держать под постоянным надзором, красных карточек не предусматривалось. Яворски рассказывал, что она носилась между ними, точно маньячка, крича: «Что ты делаешь, как ты это делаешь?» Бегала и кричала… О да, она была абсолютная маньячка, она была полупомешанной. Но, добавлял он, все они были такими: «Или вы занимаетесь этим делом, как сумасшедший, или не добиваетесь ничего». Эртль соглашался с тем, что, демонстрируя свое «эго», она порою доходила до бешенства — у нее была привычка

являться как гром среди ясного неба в самые напряженные моменты перед своими коллегами и разыгрывать из себя большую начальницу, утрированно жестикулируя, — а сзади всегда ходил, как тень, ее персональный фотограф, делая снимки для рекламы. Но Эртля она побеспокоила только раз — его недвусмысленное «Попрошу сейчас не говорить мне под руку!» даже удостоилось похвалы стоявшего рядом рефери. Впрочем, если демоническое руководство Лени и было излишним, когда дела шли хорошо, члены ее команды знали: в случае чего она будет готова сражаться за них, как тигрица. Она была из их рядов. Ну и, конечно, они могли положиться на то, что, когда дело дойдет до монтажа, она не искромсает с таким трудом добытые их сюжеты по своему произволу в мелкие кусочки, как это можно было ожидать от Вейдеманна.

Поразительной сенсацией первой недели состязаний стал Джесси Оуэнс, завоевавший четыре золотые медали. Он электризовал всю публику на стадионе. Четырнадцать раз он демонстрировал свои старты и финалы, побивал олимпийские рекорды одиннадцать раз! Как только не величали этого 22-летнего американского студента из Огайо — и Черной пантерой, и Черной стрелой, и даже Черной пулей! Публика полюбила этого сияющего скромного героя, приветствуя его выходы певучим «О-уэнс, О-уэнс». Конечно, он бросил открытый вызов нацистским идеям расового превосходства, но народное сознание никак не отреагировало на это — даже при том, что фюрер не смог заставить себя ни пожать руку победителю, ни сфотографироваться с ним[48]. По воспоминаниям Лени, чуть не случилось так, что — по ее косвенной вине! — мир мог лишиться феноменальных выступлений великого чернокожего американца. Одна из ее ям для кинооператоров располагалась, точно ловушка для тигров, всего в 7 ярдах позади финишной черты 100-метровой дорожки, и разогнавшийся Оуэнс едва не угодил туда после одного из первых забегов — его спасла лишь быстрота реакции[49]. Уже эти самые первые забеги не оставляли сомнения, что Оуэнс — именно тот спортсмен, на которого следует посмотреть. Когда дело дошло до финалов в спринте, на стадионе воцарилась напряженная тишина. Оуэнс бежал по внутренней дорожке. Всего в нескольких футах от него разместились кинооператоры Лени, включая Артура Гримма, которого Егер величал «асом съемки». Он запечатлел крупным планом профиль Оуэнса, застывшего на старте: брови насуплены, скулы напряжены; видно, что он нервничает, однако в то же время превосходно держит над собой контроль. Эртль, вооруженный мощным телескопическим объективом, расположился высоко на

крыше радиоузла; на одном уровне с ним разместился и Ханс Шайб — выдвигающийся телеобъектив у него был точно пушка. Френц, Лени и Гуцци засели в ямах у финиша, Зигерт занял позицию на одной из башен, а Нойберт и Дице приготовили к бою свои камеры замедленной съемки. Даже Егер, и тот присоседился рядом со своей «лейкой». Освещение оставляло желать лучшего: чернильные тучи застили солнце. «Внимание… Марш!» — скомандовал рефери и выстрелил из стартового пистолета. «Еще мгновение, и Оуэнс уже приближался к финишной черте, — писал Егер. — Десять и три сотых секунды. Как раз то время, которое нужно, чтобы поперхнуться от изумления».

Это была первая золотая медаль Оуэнса. На следующий день состоялись соревнования по прыжкам в длину — и снова победил Оуэнс с результатом 8,06 м. Международная любительская федерация легкой атлетики запретила Лени съемки с близкого расстояния соревнований по прыжкам и метаниям; Оуэнсу пришлось повторить свой великий прыжок специально для камер, причем на этот раз он улетел еще дальше — на 8 метров восемь сантиметров!.. Но беда в том, что результат-то этот неофициальный… Следующие две медали он завоевал за бег на 200 метров и мужскую эстафету на 400 метров.

Наступил черед повторов специально для съемок. Утром в воскресенье, когда до второй половины дня не планировалось никаких мероприятий, Лени спозаранку отправилась в олимпийскую деревню и упросила ряд финалистов предыдущей недели приехать на стадион для пересъемки их триумфальных подвигов и запечатления крупным планом. Возможно, многие из них настраивались на вполне заслуженную передышку, но откликнулись на просьбу. «Японцы, финны, американцы поняли, чего от них хотят кинооператоры. Десяток камер были готовы к бою… Для Эртля и Лантшнера настал момент славы. Де Лафорг провел съемки крупным планом — Моррис, Паркер и Кларк трудились без устали. Тогда как иные предпочли расслабиться за ленчем, приглушив свой энтузиазм, эти продолжали работать до двух пополудни».

В этот вечер, после марафона, Лени вернулась на стадион для пересъемок состязаний по прыжкам с шестом. Эти соревнования, состоявшиеся несколькими днями ранее, вылились в двенадцатичасовую драматичную борьбу, которая к вечеру свелась к состязанию между тремя очень сильными американцами и двумя низенькими, почти хрупкими японцами. Когда Ирл Мидоус покорил высоту в 4 метра 35 сантиметров, побив рекорд, было уже пол-одиннадцатого ночи — темно, холодно, и присутствовало 30 тысяч зрителей, почти так же

изголодавшихся и измотанных, как и финалисты. Не имея достаточно хороших кадров, Лени уговорила атлетов снова попрыгать под лучами прожекторов. По словам Грэхема, восьми прожекторов оказалось недостаточно, подогнали еще четыре грузовика с осветительной аппаратурой; заметив, что в секторе для прыжков происходит что-то любопытное, на трибунах собралось несколько сотен зрителей. Американцев, готовых выехать за город праздновать победу, все же пришлось убеждать, но постепенно они так увлеклись, что в итоге «показательные выступления» достигли почти той же остроты, что и битва за медали. В тесноте, да не в обиде, разместились лучшие операторы Лени, а сама она подбадривала прыгунов, носясь и хохоча, как сумасшедшая. Бравые мужчины взлетали над планкой при почти пустых трибунах так же, как и под аккомпанемент рева толп — получился запоминающийся финал первой части фильма!

Но вторая неделя принесла существенные изменения в ход съемок. Порядком уставших операторов малейшее замечание выводило из себя. По мере того как спортивные события рассредоточивались с центрального стадиона и многие атлеты разъезжались по другим спортсооружениям, неизбежно чувствовался упадок сил и нервное истощение. Однако никаких поблажек в работе не давалось — хотя Лени могла найти для себя время, например, для веселого времяпрепровождения с американским золотым медалистом — десятиборцем Гленном Моррисом, который вскоре (ненадолго) стал голливудским Тарзаном, или для участия в некоторых публичных мероприятиях, в которых партийные бонзы из кожи лезли вон, чтобы перещеголять друг друга. К примеру, Риббентроп жарил у себя в саду быка; но его потом с легкостью обставили Геринг и Геббельс. На празднестве, которое рейхсмаршал устроил в парке своего дворца на Лейпцигер-платц, были размещены сотни столов, ломившихся от яств, вот только ветер был студеный и промозглый. Несмотря на то что повсюду в траве были расставлены электрообогреватели, не только американский посол Додд сидел, надвинув шляпу и закутавшись в пальто, думая, как спастись от туманов, пробирающих до костей. На лужайке танцевали кадриль актеры и актрисы, одетые в костюмы XVIII столетия, а старинный приятель Геринга, крылатый герой Удет устроил блестящее воздушное шоу. Несколько вечеров спустя настал черед Геббельса. На принадлежащую ему усадьбу на острове близ Да-лема, в 15 милях от Берлина, съехались от двух до трех тысяч гостей. Специально устроенный понтонный мост, вдоль которого выстроились ряды юных танцовщиц с зажженными факелами, вел гостей на островок, украшенный

множеством светильников. Под звуки трех оркестров на острове танцевали до утра, а шампанское лилось рекой.

Игры завершились в субботу 16 августа. После того как были вручены последние медали, в ночное небо вознесся «Храм света» Шпеера. «Огромное поле стадиона было освещено с помощью электрических генераторов, находившихся в верхних рядах сидений по всему контуру, и необыкновенными потоками электрического света, возносящимися на высоту двух-трех сотен футов над действом», — писал Додд, добавив, что никогда прежде не видел такого изысканного шоу. Экстравагантная показуха, царствовавшая на протяжении двух олимпийских недель, поражала воображение, и бедный Додд ломал голову, во сколько все это могло обойтись. «Вся эта пропаганда, возможно, польстила немцам, — писал он, — но, как мне сказали, произвела дурное впечатление на иностранцев, несмотря на то что явилась для всех прекрасным развлечением».

Лени придержала у себя лучших операторов до конца месяца, пока кто-то из спортсменов еще оставался в Берлине. В сентябре, сочтя необходимым провести съемки крупным планом метателей молота, которые ей не удалось осуществить на Олимпиаде из-за того, что ее камеры были вышвырнуты с олимпийского стадиона, она послала Эртля и Хёхта в Нюрнберг, где на спортивном фестивале, проводившемся в рамках очередного нацистского съезда, должны были выступить финалисты-немцы. Но едва посланники Лени прибыли в Нюрнберг, как глава рейховского кинематографа Вейдеманн тут же потребовал, чтобы они снимали фильм для него. Эртль запротестовал — ведь им уже поручила съемки Лени Рифеншталь! Не имеет значения, возражал Вейдеманн, все, что она просила их снять, они смогут снять для него. Эртль с Хёхтом отказались, за что их ожидала страшная месть: на следующее утро эсэсовцы выволокли их из постелей и потащили в кутузку. Позже Рифеншталь пожалуется об инциденте Геббельсу. Напрасный труд! Он выставил ее прочь как «истеричку» — лишнее доказательство того, что нельзя поручать женщинам задания такого рода!

Между тем оставалось еще заснять несколько сцен для пролога. Вилли Цильке выехал с группой специально отобранных юных танцовщиц на балтийское побережье и разбил палаточный лагерь в природном заповеднике близ латвийской границы. Две недели среди девственных дюн — и снят чувственный «храмовый» танец. Затем он приступил к выполнению следующего задания Рифеншталь: слепок знаменитой статуи греческого скульптора Мирона «Дискобол» в натуральную величину «оживает», преображаясь в дискобола из плоти и крови (на эту роль

приглашался немецкий десятиборец Эрвин Хубер). Лени привезла с собою множество спортсменов, операторов и огромный запас вазелина, чтобы греческие бронзы блистали ярче. Глаза ее камер ласкали сияющий под барашковым небом лоск классических контуров тел копьеносцев и толкателей ядра. Хотя впоследствии Цильке и жаловался, что проведенный ею монтаж разрушил его артистическую съемку, но тем не менее пролог получился очень возвышенным и оказался превосходным введением в олимпийские фильмы.

* * *

Только в конце сентября Лени смогла затвориться в монтажной и окунуться с головой в начальный просмотр всего отснятого материала. Вот тут-то Геббельс и решил, что настало время нанести ей удар. С его точки зрения, пропагандистская цель Олимпийских игр была достигнута. Новостные ролики показывались по всему миру, и он не видел смысла в том, чтобы Рифеншталь тратила время и государственные деньги на амбициозный, но потерявший актуальность проект — если она вообще его закончит. Особенно досаждала ему колоссальная популярность, которую стяжала Рифеншталь — не только во время Олимпиады, но и до, и после нее. А что сказать о ее манерах! Презирает любые предписания, ведет себя до невозможности экстравагантно, и вообще подрывает его авторитет на каждом шагу! А перепалка со спортивным арбитром? А случай с Анатолем Добрянски, которого она, как он считал, буквально похитила в Греции и который, обладая ко всему прочему несносным характером, оказался замешан в сваре в замке Рувальд? Все это служило бесценными свидетельствами тому, что она совершенно не подходит для монтажа своего фильма.

Прекрасного союзника Геббельс обрел в лице рейхсминистра спорта, которого, ко всему прочему, задело то, что Рифеншталь, как ему думалось, восхищалась и уделяла больше внимания американским спортсменам, нежели немецким. Геббельс почувствовал уверенность, что фон Тшаммер-унд-Остен поддержит его в вопросе о замене Лени Вейдеманном. В качестве первого хода он постарается, чтобы деятельность Рифеншталь не освещалась в прессе так бойко. Одновременно он дал указания группе аудиторов произвести финансовую проверку отчетности компании «Олимпия-фильм», «прочесав» ее частым гребнем. Отчет, который привезла аудиторская группа, ужасал. Как

записал в своем дневнике Геббельс, Рифеншталь «превратила компанию в сплошной свинарник, так что требуется немедленное вмешательство». Вывод — фройляйн Рифеншталь, которая и так уже извела почти полтора миллиона марок на проект и рассчитывает на новый заем, никаких кредитов не давать!

Тайно готовя свое оружие к бою, Геббельс потребовал от Рифеншталь выгнать с работы своего пресс-атташе Эрнста Егера под тем предлогом, что у него жена — «не арийка». Также ей надлежало изгнать другого своего давнишнего коллегу — Вальтера Гросскопфа. Предлог — по донесениям аудиторской комиссии, у компании Рифеншталь не было ни сейфа, ни денежного ящика; Гросскопф, ведавший финансовыми вопросами, просто расхаживал с 14— 15 тысячами марок в кармане и выделял людям деньги по мере надобности. И наконец, извольте слушаться, фильм об Олимпийских играх должен быть сделан быстро и не вздумайте уделять слишком много экранного времени всякому там Джесси Оуэнсу и другим черномазым атлетам.

Рифеншталь проигнорировала требования рейхсминистра, но положение ее было неустойчивым. Она невероятно нуждалась в деньгах для продолжения работ. Имущество компании, которое можно было продать и выручить кое-какие крохи, она успела распределить после Игр между самыми лучшими своими работниками; Гуцци, судя по всему, достался подержанный «Даймлер» менее чем за полцены и с рассрочкой на год. К ноябрю Лени просмотрела достаточно отснятого материала, чтобы понять, что ее планы производства фильма из двух частей осуществимы. Но ей отчаянно не хватало полумиллиона марок для завершения работы. «Об этом не может быть и речи», — собственнолапно нацарапал Геббельс на официальном запросе, переданном ему д-ром Оттом из Министерства пропаганды. Когда 6 ноября Лени обратилась к нему лично, он остался глух к ее рыданиям, неколебимый, — как стальная стена. «Этими истерическими припадками… меня больше не возьмешь», — заявил он.

Лени ничего не оставалось как только вновь разыграть свою козырную карту. На следующей неделе она записалась на аудиенцию к Гитлеру. Принимал он посетительницу, по ее словам, как обычно, тепло; и, как ей показалось, пришел в замешательство от вырвавшихся у нее слов о желании эмигрировать. Лени объяснила фюреру сквозь слезы, что в сложившихся невыносимых условиях она не в состоянии продолжать работу на родине. «Так с чего бы доктору Геббельсу устраивать вам обструкцию?» — спросил фюрер, создавая

впечатление, что ничего не ведает о происходящем. Она пожаловалась ему о том, как эсэсовцы расправились с Эртлем и Хёхтом, как, по ее убеждению, Вейдеманн хотел погубить ее усилия по созданию олимпийского фильма и заступить дорогу ее «Триумфу», сделав собственный фильм о съезде в Нюрнберге. Как пишет Лени в своей книге, при этих словах фюрер притих, и лицо его «побледнело». Он кратко сказал ей, чтобы она поручила это дело ему. «Вот так цинично Гитлер нашел способ держать на коротком поводке и Рифеншталь, и Геббельса», — скажут иные… Несколько дней спустя адъютант фюрера Брюкнер позвонил ей и сказал, что она может спокойно продолжать работу. Она будет подчиняться непосредственно Рудольфу Гессу и Коричневому дому. В результате фильм был закончен без дальнейших препон. Лени удалось оставаться независимой от Министерства пропаганды, пока не грянула война.

* * *

На одно лишь то, чтобы отсмотреть 250 миль имевшегося у нее отснятого материала, ушло десять недель. Любой, кто не отличался присущим Лени легендарным чувством порядка, непременно увяз бы в таком количестве. Но Лени выработала свою систему разноцветных коробок, что давало ей возможность вести учет — что просмотрено, что пойдет в дело, а что со всей вероятностью будет отвергнуто. Материал сортировался по сюжетам и настроениям. Прозрачные стены во вновь оборудованной монтажной, которую пытался узурпировать Вейдеманн, способствовали быстрому нахождению нужных фрагментов пленки.

Стремление Рифеншталь к созданию двух фильмов было обусловлено отчасти обилием материала, но главным образом задуманной ею концепцией. Она чувствовала, что должны найти отражение две различные темы, и каждый фрагмент автоматически предполагал определенные отношения с определенной темой и общей идеей «интенсификации». К примеру, решив соединить наиболее важные легкоатлетические виды спорта в части 1, потому что в представлении большинства людей они и составляют «сердце» Олимпийских игр, то десятиборье переходило во 2-ю часть, во избежание повторов. При этом его нельзя было поместить ни в начале, ни в конце: ей хотелось открыть вторую часть представлением Олимпийской деревни, а церемонию закрытия, естественно, ближе к общему финалу — значит, вполне естественно отвести место десятиборью

где-нибудь посредине. Ну а такие напряженные состязания, как плавание и прыжки с вышки как раз можно поставить поближе к церемонии закрытия… И так далее. Когда дошло до трехдневных соревнований по конному спорту, она задумалась над тем, что падение конников вместе с лошадьми в воду непременно вызовет смех у зрителей. Очень кстати!

«И я подумала, что это возымеет наибольший эффект, если поставить впереди что-нибудь держащее в напряжении. А что из состязаний самое напрягающее внимание? Гребля — из-за напряжения гребцов. Это было очень драматично. После этого можно ставить только конные состязания, ибо зритель отдыхает на них; они сопровождаются музыкой — отдохновение для слуха, ибо драма состязаний гребцов построена на фоне возрастания интенсивности шума».

Большие затруднения представляло одно из самых волнующих спортивных сражений — на марафонской дистанции. Как вместить забег на 42 с лишком километра в несколько коротких минут? Она часто объясняла, что прежде всего хотела передать внутренние чувства бегуна-марафонца — как он устал и как жаждет, чтобы дистанция быстрее закончилась. Как его налитые свинцом ноги с трудом отрываются от асфальта. Как одна лишь воля гонит его вперед. Порою вы не видите самого бегуна, а лишь траву, колышущуюся по обочине дороги, стелющиеся густые тени деревьев, шумящих высоко над головой. Иной раз видишь тень, бегущую за спортсменом. Вы знаете, что он слышит возгласы приветствия и что они, как и привлекающая внимание музыка, подстегивают его волю к покорению дистанции. Но вот наконец в виду возникает стадион. Изнуренных людей приветствуют средневековые торжественные мелодии, исполняемые трубачами в нацистских касках, в то же время к спортсменам подбегает обслуга и бережно укутывает их в одеяла. Соревнующиеся бредут на подгибающихся ногах, несвязным шагом, попадая прямо в руки людей, оказывающих первую помощь. Сцены эти бесконечно трогательны и героичны.

Часть 1 заканчивается парадом наций — движутся флаги, звенит олимпийский колокол. Над стадионом, залитым лунным светом, рвется в небо олимпийский огонь и развертываются плещущие знамена — точь-в-точь, как стяги в финале «Триумфа воли».

Когда заходит речь о фильме «Олимпия», большинство людей вспоминают прежде всего изысканный коллаж из 2-й части, посвященный прыжкам в воду. Женскую часть программы Рифеншталь подает реалистически, причем называет соперниц по именам; но когда доходит дело до состязаний мужчин, то, желая

подчеркнуть красоту движения, она усиливает интенсивность зрелища. С этой целью она прибегает к хитростям монтажа, используя кадры, снятые в разных темпах — сперва в обычном, затем в чуть замедленном и, наконец, в сильно замедленном. Ей хотелось, чтобы спортсмены вышли похожими на птиц, устремляющихся вниз. Это была экстраординарная компиляция, и, как показывает биографический фильм Рэя Мюллера, нужно было посидеть с Лени за одним монтажным столом, чтобы оценить ее талант в полной мере. Если просматривать фильм медленно, кадр за кадром, откроется ее блистательная ювелирная работа — при этом некоторые сцены даются «задом наперед», и возникает впечатление, что спортсмен воспаряет ввысь, обратно на вышку — так усиливается чувство движения.

Как-то раз, в ходе долгих недель, пока шла работа, в монтажную нагрянул Ханс Эртль, прибывший с визитом из Мюнхена. «Крошка Петерс» — лучшая помощница Лени при монтаже, ее верная «Пятница» Эрна Петерс, бросилась к нему навстречу, чтобы предупредить, что ее «госпожа босс» углубилась в очень сложный монтаж и просит не беспокоить. Но, по-видимому, Лени услышала его громогласное «Привет, дорогие мои, как дела?» и возникла из двери монтажной, вся бледная как полотно и одетая в белое. «Она выглядела как монахиня, — вспоминал Эртль, — которая после тысячи и одной грешных ночей, решилась наконец отречься от мирских радостей». Она предложила ему чашку чаю, «словно бы в память о былых грехах».

По правде говоря, сказал Эртль, завидовать ей было не с чего. Одной, в клетке с целлулоидными змеями, ей пришлось пожертвовать бесчисленными днями и ночами, прежде чем обретут художественное совершенство ее знаменитые «ПРАЗДНИК НАРОДА» и «ПРАЗДНИК КРАСОТЫ».

14
ДВЕРЬ НАЧИНАЕТ ЗАТВОРЯТЬСЯ

На что уж бесконечно долго тянулись дни монтажа «Триумфа», а работа над «Олимпией» казалась одним из тех мечтаний, которым никогда не суждено осуществиться… В течение восемнадцати месяцев Лени Рифеншталь со своею маленькой командой ассистентов трудилась в монтажном павильоне гейеровской лаборатории, редко когда меньше чем по десять часов в день, а в течение двух месяцев, что велась синхронизация звука, — и по четырнадцать. В мире кино даже бродила ехидная шутка, что Игры уже давно успели позабыться, а конца-краю работы над документальным фильмом о них все не видно.

После первого года упорного труда, когда один из двух двухчасовых фильмов — а именно «Праздник народа», был полностью смонтирован, Лени позволила себе краткий отдых. Мечтая вдохнуть в свои легкие свежего воздуха, она устремилась, конечно, в горы. Она давно мечтала подняться на гору Джулия ди Брента. Этот впечатляющий, пронзающий небо доломитовый шпиль, явившийся ее глазам в первом же увиденном ею «горном» фильме и вдохновивший ее на тропу кинокарьеры, нимало не потерял в своем величии за минувшие годы. Для Лени это и в самом деле была «Гора судьбы», как назвал ее Фанк. Она договорилась со знаменитым южнотирольским альпинистом Хансом Штегером, чтобы тот стал ее проводником по одному из самых легких маршрутов. Однако ее надежды рухнули по прибытии в Боль-цано, где ее ждала телеграмма с сообщением о том, что Штегера вызвали сопровождать короля Бельгии Леопольда[50] на альпинистскую экскурсию. Штегер посоветовал ей немедленно связаться с баварским альпинистом Андерлем Хекмайром, который будет ожидать ее в Волькенштайне.

Это было лето, предшествовавшее покорению Хекмайром северной стены горы Эйгер; эта угрюмая стена уже застилала ему горизонты. Он как раз провел инкогнито шесть недель, примериваясь к подножию, среди таких же, как он, желавших покорить Эйгер. Швейцарские власти запретили любые восхождения на эту гору после того, как в 1936 году при попытке покорить ее погибли Тони Курц и его спутники; но это не остановило бы Хекмайра, сложись условия, благоприятствующие восхождению. Вполне от мира сего, без фанаберии, зато с юношеским сознанием, что он принадлежит к числу самых

стойких из современных суперменов, Хекмайр чувствовал себя в Альпах как дома. Он был детищем так называемой «Мюнхенской школы» — тех самых «типов, что виснут на веревках и колошматят ледорубами», которых так невзлюбили Е.-С. Стратт и британские традиционалисты. С помощью новых технических средств и усовершенствований в горном снаряжении они совершали революцию в горо-восхождении. Изобретательная, но не имеющая гроша в кармане группа горных фанатиков, главным образом из Баварии, проводила в начале тридцатых годов праздные дни в горах, питаясь горным воздухом, альпинистским азартом да ломтем хлеба, а то и колбасы, который иной раз вынесет им сердобольная фермерша. Спали на сеновалах, иногда зарабатывали колкой дров и другими полезными делами на ночлег на коммунальных койках в горных хижинах, завоевав между делом большую часть «неофициальных» призов на знаменитых стенах Восточных и Западных Альп.

Лени прониклась душой к Хекмайру с первого же момента, когда они обменялись рукопожатиями. Человек-алмаз, пусть и неограненный! И, хотя Хекмайр снискал репутацию отчаянного сорвиголовы, именно благодаря ему Лени пережила свои самые волнительные горные приключения и навсегда осталась благодарной ему за это. Перед тем как Хекмайр согласился сопровождать Лени в горный поход, его брат ввел его в курс сплетен, клубившихся вокруг имени легендарной кинематографистки. Имя-то он, конечно же, узнал, но не был особенным любителем кино, и «Синего света» — который в большей своей части снимался на Бренте, как раз там, куда они собирались отправиться, — увы, не видел.

Брат рассказал ему, что Лени принадлежит к кругу интимнейших друзей Гитлера, ходит молва, что она — его любовница. Так что с ней нужно быть поосторожнее! «При любых обстоятельствах не проговорись, что не видел ни одного из ее фильмов!», — сказал Андерлю брат, напомнив, что она снимала съезд в Нюрнберге и Олимпийские игры.

Позже Хекмайр признался, что косо поглядывал на окружение Гитлера, но фройляйн Рифеншталь произвела на него глубокое впечатление с того самого момента, когда он встретился с нею в гостинице. Она «вся лучилась и оказалась куда красивее», чем он предполагал. «Ее женские чары и неиспорченная естественность развеяли мою внутреннюю настороженность, — говорил он. — Каковыми бы ни были ее отношения с Гитлером, она совершенно очевидно была легендарной женщиной, а годы, проведенные в компании Арнольда Фанка и его отборных альпинистов и лыжников, научили ее… не строить из себя капризную диву».

Разумеется, перед тем как покорять Джулию, нужно было сделать одно-два тренировочных восхождения, и, по предложению Хекмайра, начали с западного кряжа первой из башен Зеллы. Там, на подступе к вершине, был один весьма хитрый уклон, и Хекмайр решил испытать, сколь годна в скалолазки его молодая подопечная. Не справится — пусть ищет себе другого проводника, а ом отбудет восвояси. Дело в том, что в эти дни, по его собственному признанию, он рад был голову сломать, и чем опаснее виделся путь, тем дерзновеннее он бросал ему вызов — больше его не интересовало ничто.

К его изумлению, Лени взлетела на вершину играючи. Мало зная о женщинах, он никогда бы в жизни не поверил, что такое «хрупкое с виду создание» было способно на это. Ну что ж! Он стал предлагать ей все более и более сложные маршруты. Особенно удовлетворенным он остался тем, как она, точно птица, вспорхнула на Шлейерканте — ну, что ж, теперь можно и в дальнюю дорогу! Успехи в альпинизме сделали его самонадеянным, и, как он позже признавался в своей книге «Моя альпинистская жизнь», вместо обычной дороги на Джулию он выбрал куда более трудное восхождение по восточному фасаду.

Они пустились в путь втроем — третьим в связке был один из приятелей Лени по лыжным тропам Ксавьер Крайси. Хекмайр знал его как хорошего альпиниста, хотя проводником он не был. Переночевав в хижине Брентаи, троица вышла на старт с некоторым запозданием, затем остановилась для ленча в хижине Тоса, так что, когда они оказались у подножия горы, которую собирались покорять, было уже два часа пополудни. Но все равно, как они считали, впереди достаточно светового времени. По расчетам Хекмайра, требовалось три часа на подъем и один на спуск; но вскоре он понял, что к этому счету требуется добавить солидные «чаевые». Другой ошибкой Хекмайра было то, что он пошел в лобовую атаку, увидев угол, который, как ему показалось, позволил бы сократить общепринятый зигзагообразный путь по выступам. Однако очень быстро выяснилось, что этот угол вовсе не так уж хорош, и между Хекмайром и Лени возникла словесная перепалка по поводу того, какой же путь лучше. Кончилось тем, что они только потратили силы на участок пути, который привел их в никуда. Кляня себя за то, что послушал свою спутницу, Хекмайр, напрягшись, потянул за веревку и без всякой страховки ринулся прямо в злополучный угол. Когда же он позвал других последовать за ним, то одного взгляда на гладкую стену и нависшие выступы было достаточно, чтобы застыть на месте, как вкопанному. Лени отказалась сделать еще хоть шаг.

Вот так так! Патовая ситуация. Что ж, поищи себе другого гида, который поведет тебя более легким маршрутом, сказал он своей спутнице. И тут же веревка со страшной силой натянулась, и Лени полетела в угол, точно маятник; он же напряг все силы, чтобы удержать ее, обливающуюся слезами, рядом с собой на уступе. Крайси последовал за нею, скаля зубы от недовольства. Было уже пять часов пополудни, а между тем предстояло еще одолеть подъем с дерзновенным названием «Прусский»… Осторожность требовала повернуть назад, но Лени была непреклонна. Она более чем прежде была настроена победоносно завершить восхождение.

Когда вся троица наконец оказалась на острие изящной вершины, было уже почти темно, и с востока надвигалась зловещая гряда черных туч, сыплющая вспышками синих молний. В любой момент могла разыграться страшная буря — нельзя же, чтобы она застала их на вершине или открытых уступах! Хекмайр быстро огляделся по сторонам и заметил небольшую нишу, до которой было совсем чуть-чуть спуститься по северному склону.

— Спрячемся там! — приказал он. — Посмотрим, сможем ли пережить это.

— Но не можем же мы провести целую ночь под открытым небом!

Ошалевшую Лени преследовал страх, что, если она промокнет до нитки и продрогнет, то вновь дадут о себе знать старые хвори, которые она приобрела в Гренландии. Ее протесты потонули в ужасающем ударе грома, и тут же на наших героев налетела буря, осыпая тяжелыми градинами. Впрочем, Хакмайр сообразил, что Лени права: они не смогут продержаться в этой нише до утра, и надо поискать, где удобнее спуститься. Было темно, хоть глаз выколи; местность освещали только вспышки молний.

«Мы все ждали и ждали…» Лени вспоминает, как она и Крайси пытались вкричаться в темноту, но голоса их немедленно тонули в реве бури. Хекмайр ушел так далеко, что они испугались, не случилось ли с ним несчастья. Они уже собрались спускаться самостоятельно — даже при том, что единственным источником света будут небесные вспышки.

И вдруг неожиданно он возник перед ними, представ в свете молнии, «точно сияющее привидение», чтобы повести всех вниз.

Спуск был одним долгим кошмаром. Много лет спустя Лени вспоминала, как у нее замерло сердце, когда Хекмайр, потеряв опору под ногами, поволок всю связку в пропасть. Не сумей он схватиться за скалу и остановить падение, всем троим бы точно каюк. (Зато в мемуарах Хекмайра упоминание об этом эпизоде

напрочь отсутствует — самые живые его воспоминания связаны с бесконечным забиванием колышков при блеске молний.) Крайси пришлось спускаться в кромешной черноте на двух 130-футовых веревках, а все, чем страховалась Лени, была тонкая 80-футовая веревка — значит, в каждый этап она и могла спуститься на 80 футов, не больше. «Спускались всю ночь, оказавшись точно в том месте у подножия, где оставили свои рюкзаки. Это было либо чистой случайностью, либо чудом, ибо большую часть времени я не имела представления, где мы».

Теперь самое худшее осталось позади, но было по-прежнему очень темно, и найти путь к хижине «Тоса», не имея факелов, не представлялось возможным. Внизу во тьме едва мерцала лощина, выстланная льдом. Настаивая на том, чтобы компания двигалась, Хекмайр вырубил зигзагом ступени вниз по крутому склону. Град утихал, но из долины наползал влажный туман, окутывая все вокруг. Когда миновали голый лед, он велел своим спутникам сесть и скатиться вниз на пятой точке, уверяя, что это совершенно безопасно: сам он столько раз использовал эту технику! Возможно, что и так, но они что-то не очень верили в это. Но при всем при том им менее всего хотелось оставаться здесь на ночлег на последнем этапе пути, и, усевшись на седалища, покатились вниз во тьму. Между тем они умудрились пропустить небольшую тропинку, выводившую вниз из лощины, и вместо этого оказались на огромном поле, усыпанном валунами — «дикая земля, покрытая камнями размером со столы и даже с дома». Налетев на камень, Хекмайр почувствовал, как быстро улетучивается его желание самопожертвования. «Я растянулся и объявил, что собираюсь дрыхнуть до рассвета», — сказал он. Еще мгновение, и он уже храпел.

Лил дождь, и двум спутникам Хекмайра ничего не оставалось, как самим укрыться среди камней. Вскоре они, изнуренные, тоже спали без задних ног. Проснувшись несколько часов спустя под ослепительными лучами солнца, увидели, что ночевали в нескольких ярдах от хижины.

…Отдых был закончен. Лени вспоминала впоследствии, как вернулась в Берлин, зарядившись новой жаждой жизни — даже при том, что ее измученные руки были так покрыты царапинами и синяками, что она целую неделю после этого «не могла удержать даже гребня». Уже в почтенном возрасте, оглядываясь назад, она уверяла, что никогда не чувствовала себя такой здоровой и жизнерадостной, как после того отдыха.

В своей книге Хекмайр рассказывал, как после банкета в Больцано, перед тем как ехать домой, Лени взяла его в Нюрнберг, куда ее пригласил сам фюрер в качестве почетной гостьи

очередного партсъезда. Остановились они в доме у гауляйтера, о котором Хекмайр вспоминал так: «Здесь все было дорогостоящим и изысканным, кроме самого гауляйтера». (Хекмайр имеет в виду, конечно, монструозного Юлиуса Штрейхера, закоренелого антисемита и садиста, в конечном итоге угодившего в петлю как военный преступник.) Как по мановению волшебной палочки, ряды фалангистов из личной охраны фюрера расступились — и Лени с Хекмайром доставили в отель «Дойчер Хоф», где фюрер встретил великую кинематографистку с распростертыми объятиями и осыпал множеством комплиментов. Лени и ее спутника пригласили за один стол с фюрером к послеполуденному чаю. Это дало Хекмайру возможность понаблюдать за отдыхающим Гитлером, пока Лени вещала ему о своих недавних горных приключениях. Не претендуя на звание глубокого знатока людей, Хекмайр тем не менее не смог заметить за ним «абсолютно ничего такого экстраординарного». Когда его постепенно втянули в разговор, он поразился вполне уместными вопросами фюрера, хотя было ясно, что тот мало что понимает в альпинизме. Ну хотя бы — что чувствуешь, когда остаешься один на большом и опасном подъеме? Его собственный опыт ограничивался легкими прогулками по горным тропинкам.

Пока они попивали чаек, стемнело — настало время факельного шествия. Хекмайр вспоминает: только он собрался уходить, как фюрер задал ему еще один вопрос, потребовавший долгого времени для ответа. Никто не осмелился его прервать:

«И вышло так, что я сопроводил его на балкон, по-прежнему отвечая на вопрос, и оказался в своем сером костюме среди партийных чинов, всех поголовно одетых в форму. Внизу собралась толпа, непрестанно выкрикивавшая «Хайль!» Факельное шествие остановилось. Гитлер приветствовал его вытянутой, как палка, рукой; взгляд его был застывшим, словно всматривался вдаль. Впервые в жизни я поднял руку в гитлеровском приветствии».

Но даже когда он сделал это, его положение безымянного, аполитичного, неверующего, обыкновенного альпиниста, стоящего плечом к плечу с этим «фанатично приветствуемым лидером» так поражало его своей гротескностью, что ему хотелось расхохотаться на всю округу.

В течение двух часов, что продолжалась процессия, Хекмайр оставался бок о бок с Гитлером, размышляя об одиночестве горных вершин и о необъяснимых людских массах внизу. Из всего этого он мог вывести мало какие заключения, но он был глубоко обеспокоен. И это чувство не покидало его весь следующий день, когда он стоял вместе с Лени в специально отгороженном месте,

наблюдая за новыми парадами и церемониями. Организация — просто загляденье, размышлял он. Но как столько людей позволили вот таким образом согнать себя в подобное стадо? По его признанию, ему от этого всю душу перевернуло, и он мог только ломать голову, что же это за огромная сила, сметавшая все на своем пути? Что же такое движет ею?

Хотя в ее мемуарах об этом ни слова, создается впечатление, что Лени неспроста взяла с собой Хек-майра в Берлин. От его имени она нажимала на все кнопки, содействуя его продвижению в альпинистской карьере. Теперь, получив пропуск на Национальный стадион, он серьезно взялся за тренировки перед попыткой покорения Эйгера, пробегая до тридцати миль дважды в неделю. Только зимой он возвратился в Баварию, где стал инструктором по лыжам в рамках движения «Сила через радость». Показывать красоту зимних гор молодежи из простой, главном образом рабочей среды куда больше отвечало его вкусу, нежели угождать снобам-лыжникам на модных швейцарских курортах, что ему приходилось делать прежде. Тяга к Эйгеру спасла его от всех соблазнов втянуться в политику — этому же способствовал и его наивный прагматизм. Вспоминая об этом впоследствии, он утверждал, что «не желал поддаться этому внушаемому позыву, не поддающемуся разумному объяснению».

* * *

Альпинисты из Мюнхена братья Шмид удостоились олимпийских медалей за выдающееся покорение Северной стены Маттерхорна в 1931 году. В тот период между европейскими горовосходителями развернулось соревнование за покорение других великих северных стен альпийских гор, в частности Великих Жорассов; но особенно желаемой целью был Эйгер, возвышавшийся над Гриндельвальдом в Швейцарии. По мере приближения Олимпиады-36 ходили все более громкие слухи о том, что Гитлер готов вручить золотые медали любой немецкой альпинистской экспедиции, которая проложила бы дорогу по непокоренной стене, на которой в предшествующие 12 месяцев погибли шесть человек, причем все — немцы и австрийцы. Злоязыкая пресса мигом перекрестила Nordwand — Северную стену в Mordwand — «Убийственную»… А за пределами Германии быстро распространился миф, что молодые смельчаки, ослепленные преданностью своему фюреру, бросились в атаку неприступных круч под лозунгом «Слава или смерть!», жаждя обрести почести у государства.

Конечно же, когда в 1938 году вершина Эйгер покорилась Хекмайру и его трем спутникам, лучшего подарка нацистской пропаганде трудно было и придумать. Это был не просто поражающий воображение подвиг — два немца и два австрийца совершили его буквально за считанные месяцы до аншлюса[51]. Ничто не могло в большей степени символизировать непобедимость союза двух братских народов! Гитлер поспешил поздравить обмороженных победителей, и в поспешно испеченной нацистскими издателями официальной книге, посвященной восхождению, была помещена фотография всех четверых героев вместе с фюрером и под заголовком: «Самая великая из всех наград».

Однако в действительности борьба за покорение северных склонов Альп и ряд других деяний немецких и итальянских альпинистов — лишь хронологическое совпадение с подъемом фашизма в Европе. Но в глазах многих «культ» альпинизма (наряду с культом сверхчеловека) слился с помрачающей сознание идеологией нацизма. И до сих времен в ряде уважаемых изданий на достижения немецких спортсменов 1930-х годов наклеивается ярлык «фашистского альпинизма», а сами альпинисты величаются «роботами», запрограммированными на дерзания и гибель за фатерлянд.

Но ведь надо понять, что достижения в альпинизме, как и в других областях человеческого дерзания, приходят по принципу «всему свое время» и базируются на том, что было достигнуто ранее. Предположим, что покорение неприступных альпийских стен отодвинулось бы лет на двадцать и выпало на долю представителей другой эпохи — «новых европейцев» (назовем их так). Интересно, будет ли их подвиг отнесен на счет какой-нибудь нездоровой идеи или “новой догмы”»? Скорее напротив, их подвиг станет гордостью нации, и герои получат международную славу за мужество и похвальный дух дерзания — как, например, новозеландец Э. Хиллари и шерп Н. Тенцинг, взошедшие на Эверест 29 мая 1953 года. Рыцарское достоинство Хиллари и медаль Британской империи (увы, награда рангом ниже!), врученная Тенцингу, отнюдь не рассматриваются как никчемные безделицы, как подчас рассматриваются награды за Эйгер из-за того лишь, что их вручал Гитлер.

Точно так же по ряду причин — в том числе из-за слабости фюрера к «горным фильмам» — считается, что Гитлер с энтузиазмом поддерживал горный спорт. В действительности его любовь к горам была скорее ницшеанской. Горы представали в его глазах аллегорией героического подвига и преодоления слабости, которые требуются во имя дела. С увеличением

крутизны склонов немощные отсеиваются; но тем, кто выдержит, покорится неприступная вершина. «Чем выше вершина, тем меньше тех, кто устремится со мною ввысь», — писал Ницше в своей книге «Так говорил Заратустра». Собственное пристанище Гитлера в горах — Бергхоф в Оберзальцберге — было ему персональной наградой за годы борьбы; оно было для него местом, откуда можно созерцать свысока иерархию порядков, расположенных где-то понизу; пространством, которое он разделяет только с избранными учениками. Ему нравилось шататься по окружающим его пристанище баварским лесам, но у него абсолютно не было времени для лыжных походов и альпинизма — да он бы ничтоже сумняшеся запретил и то и другое, будь на то его воля! Кстати сказать, Рифеншталь за свои похождения в горах удостоилась от Гитлера вовсе не олимпийской награды, а хорошей выволочки: зачем рисковала сломать себе шею, когда впереди такая важная работа! По воспоминаниям Альберта Шпеера, в глазах Гитлера от этих видов спорта была только одна польза: что из «этих идиотов» найдутся новые рекруты в горные воинские части.

Хекмайр и его спутники надеялись, что успех в покорении Эйгера обеспечит им места в престижной национальной экспедиции на Нанга-Парбат в Гималаях, но у Гитлера были другие планы. Их сослали в одну из угрюмых «замковых школ» в Зонтхофен-Орденсбург для обучения элитных молодых кадров — им дали квалификацию горных спортивных проводников, и, хотя эта должность не требовала обязательного членства в партии, они все равно считались госслужащими. Только Генриху Харреру была оказана высочайшая милость, и, когда война застала его в Нанга-Парбате, он оказался интернированным в Британской Индии. Хекмайру довелось повоевать в действующей армии на Восточном фронте, но после этого он прослужил до конца войны тренером альпинистов в горной части близ Инсбрука.

* * *

После альпийских похождений Лени Рифенш-таль с новым энтузиазмом засела за монтаж своей «Олимпии», и вот наконец к исходу февраля 1938 года обе части были закончены. Долгие часы, проведенные в студии озвучивания со звуковым инженером Германном Шторром — тонким кудесником, спасшим сложную многодорожечную постсинхронизацию от неудачи — вылились в прочный личный союз между ними, который продолжится и после того, как завершится работа над фильмом. «Мы решили остаться

вместе», — скромно замечает Лени в своих мемуарах, хотя умалчивает о разрыве, случившемся всего два года спустя. В интервью, данном Гитте Серени в 1986 г., Рифеншталь призналась, что этот самый нежный из ее романов в конце концов рухнул — как и многие другие, — принесенный на алтарь ее искусства. «Ему хотелось проводить со мной ночи перед самыми значительными съемками, — говорила она, имея в виду откладывавшийся столько времени фильм «Долина». — Но это было невозможно».

Гала-премьеру «Олимпии», назначенную на середину марта, перенесли в последнюю минуту из-за аншлюса. Опустошенная Лени перепугалась, что с премьерой могут дотянуть и до осени, если она вообще состоится. Один из самых удивительных эпизодов ее мемуаров свидетельствует о том, что она, ни минуты не колеблясь, бросилась в Австрию, чтобы перехватить там фюрера во время его триумфального турне по случаю «бескровной» аннексии его родной земли — с единственной целью умолить его вступиться за ее фильм. Да, конечно, это было безумием; она поняла это, едва увидела беснующиеся толпы, «вытягивающие руки и ладони навстречу Гитлеру в почти религиозном экстазе». Как могла она ожидать, что фюрер займется ее проблемами в такой момент? И все-таки, вместо того чтобы благоразумно вернуться домой, она стала прорываться сквозь толпы, сквозь оцепление, сквозь кордоны, сквозь молодчиков из личной охраны Гитлера, чтобы добраться до своего фюрера, находившегося в состоянии эйфории. А вместо поздравлений с событием, которое и она, и он, и, очевидно, большинство его соотечественников-австрийцев в тот момент расценивали как великую победу, она кинулась к нему с разъяснениями, какой поднимется скандал, если ее фильм не выпустят на экраны в самом ближайшем будущем.

Отчего бы — импульсивно предложила Лени — не выпустить эту картину на экраны как раз ко дню его рождения, 20 апреля? Это ведь будет самая подходящая дата! Гитлер сначала запротестовал: мол, у него и так столько всего назначено на эти дни! Но затем, решив по случаю триумфального момента проявить великодушие, сменил гнев на милость и сказал ей, чтоб она не беспокоилась: он внесет изменения в график празднования! Геббельс отдаст соответствующие распоряжения, а сам он лично намерен присутствовать. Так что она может смело на него положиться.

Здесь есть соблазн предположить вслед за Гиттой Серени, что мемуары Рифеншталь пестрят событиями, которых она только желала, но не было в действительности, и что, в любом случае, ее

память на даты (как, впрочем, и у стольких ее современников) более чем шатка. Однако премьера «Олимпии» и в самом деле состоялась в 49-ю годовщину фюрера, в 1938 г.; именинник присутствовал в качестве почетного гостя.

Перед сим великим знаковым событием у Лени оставалось еще время, чтобы сгонять в Давос и загореть по высшему разряду. Престижный и ставший привычным для нее «Паласт-ам-Цоо», где разместилась студия УФА, был по случаю премьеры весь убран золотыми лентами и гигантскими олимпийскими знаменами; блистательная званая публика включала представителей Национального олимпийского комитета, немецких и австрийских олимпийских медалистов, партийных боссов и людей из мира кино, а также важных зарубежных гостей. Беспокоясь, как будет воспринято ее творение — в частности, из-за его огромной продолжительности (высидит ли публика две части общей длительностью почти четыре часа?!), героиня торжества явилась на премьеру в сопровождении родителей и брата. Как потом писала нацистская пресса, когда завершилась первая часть, Гитлер, «не переставая аплодировать, встал и поздравил Лени с успехом». Во время получасового перерыва фюрер и кинематографистка оживленно беседовали в фойе, а когда около полуночи завершился показ второй части, он снова публично похвалил ее труд.

* * *

После сенсационного премьерного показа ни для кого, включая саму Лени, не было сюрпризом, что «Олимпия» стяжала кинопремию рейха за 1938 год. Впоследствии она еще завоюет Гран-при на Венецианском бьеннале как «лучший документальный фильм года»; похвалы и признания других фестивалей и правительств также не заставили себя ждать. Лени торжествовала — ее позиция и фанатичное внимание к деталям оказались вознагражденными с лихвой! Даже невероятная продолжительность фильма и то не была записана в существенные недостатки. Разумеется, ее не пришлось долго уговаривать отправиться с фильмом в премьерное турне по крупным европейским городам. Сначала его увидели Вена и Грац, затем Париж и Брюссель. Правда, французы косо смотрели на многочисленные сцены с Гитлером и другими главарями нацизма, наблюдающими за играми, и потребовали от Рифеншталь вырезать их. Столкнувшись с таким протестом, она удалила два небольших фрагмента с фашистскими

приветствиями и знаменами со свастикой; но за все остальное она стала горой, и оказалась права: во Франции, как и в других странах, фильм вышел на экраны почти без искажений и без всяких скандалов.

Всякому, кто в наши дни станет смотреть этот фильм как исторический документ, красноречивые портреты нацистских лидеров, не знающих, что их снимают, покажутся скорее любопытными, чем зловещими. Разве нам не интересно узнать, как отреагировал Гитлер, когда на последнем этапе эстафеты по 400 метров бегунья Ильзе Дёрффельдт трагическим образом уронила палочку, оставив сборную Германии без верной золотой медали; как фюрер выпрямился и презрительно фыркнул, когда юный красавец Джесси Оуэнс вихрем пронесся через финишную линию. И как Геринг радовался, словно подросток, каждой победе немцев. Эти сцены были, конечно же, лишь виньетками к общему действу, хотя Рифеншталь — как и при монтаже «Триумфа воли» — обдуманно выстраивает контрапунктный ритм между участниками и зрителями, чтобы усилить электрическое напряжение между ними. Живые отзывы почти так же запоминаются, как и спортивные подвиги, и Лени чередует выступления спортсменов с показом тех, кто их поддерживает, — обыкновенных мужчин и женщин, заполняющих трибуны, и важных шишек, находящихся в специально отведенных местах. Во время торжественного прохождения сборных команд на церемонии открытия имели место нацистские приветствия — и зрителю любопытно, какие команды выбрасывали вверх руки, приветствуя Гитлера, а какие плотно держали их по швам, как англичане и американцы[52].

Гала-показы «Олимпии» последовали в Копенгагене, Стокгольме, Хельсинки, Осло, и везде картина была встречена все с тем же горячим энтузиазмом. Мать Лени сопровождала свою дочь в этом скандинавском турне и была польщена встречами с премьер-министрами и коронованными особами; сердце ее не могло не радоваться при виде того, как тепло принимают ее знаменитую дочь. Разве могла она в те годы, когда скрытно поощряла обучение дочери танцам, догадываться, куда приведут Лени ее не по летам развившиеся таланты! Судя по всему, культура по-прежнему могла пересекать межгосударственные границы, вне зависимости от того, сколь щекотлива была политическая ситуация. После турне Лени и Германн Шторр отправились немного отдохнуть на венецианское побережье перед торжествами бьенна-ле в конце августа. Несмотря на протесты британской и американской делегаций, заявлявших, что документальному кино не место в категории «неигрового»,

«Олимпия» получила главную награду бьеннале — «Кубок Муссолини», оттеснив диснеевскую ленту «Белоснежка и семь гномов» на второе место, хотя эта лента удостоилась «специального упоминания жюри». Недовольные таким решением, представители Америки и Англии Гарольд Смит и Невилл Керни вышли из состава жюри. Затем Лени отправилась в Рим с намерением показать фильм самому дуче, но события в Судетах погнали «Бензино Газолини» (Бенито Муссолини) в Берлин для консультаций, так что показ прошел без него. В ноябре было организовано продолжительное турне Лени Рифеншталь со своим фильмом по Америке. И вот она в сопровождении Эрнста Егера и секретаря Национального олимпийского комитета Германии Вернера Клингенберга отплывает в Нью-Йорк на роскошном лайнере «Европа» — это оказалось чем-то вроде путешествия в фантастику! Лени собралась путешествовать инкогнито, и в списке пассажиров она значилась как Лотте Рихтер, так что инициалы Л.Р. на ее дорогущем багаже не привлекли ничьего внимания. Впрочем, ее инкогнито вскоре раскрылось, и ей даже понравилось побыть корабельной знаменитостью. Она и Егер уже задумывались над тем, кто из их богатых попутчиков сможет в будущем оказаться им полезным благодаря своим связям. Но, пока Лени забавлялась на коктейлях и вечеринках, или, завернувшись в одеяла, потягивала говяжий бульон и наслаждалась зимним солнцем на палубе, антисемитская истерия у нее на родине вскипала, точно вулкан.

Взрыв состоялся в ночь с 9 на 10 ноября, когда орды молодых нацистов из гитлерюгенда, одетых в штатское, разнесли по всей Германии тысячи витрин еврейских магазинов, еврейских жилищ и синагог, без разбору убивая и беспощадно грабя евреев, — в эту «Хрустальную ночь», названную так по грудам разбитого стекла, был убит 91 еврей и около 20 000 отправлены в концлагеря, хотя полный масштаб происшедшего раскроется чуть позже. И здесь память Рифеншталь путает даты — она пишет о том, как, улыбаясь, сошла по трапу на американский берег, и тут же, на старте ее широко разрекламированного турне, ее окружила толпа журналистов с расспросами, как она относится к этим жутким событиям. В действительности же ее пароход пришел в Нью-Йорк несколькими днями ранее — 4 ноября; она и в самом деле выдержала осаду журналистов, но оным более всего на свете хотелось выведать, является ли она Hitler's honey[53]. Первое впечатление о ней оказалось достаточно благоприятным[54], но ситуация мигом изменилась с приходом известий о погроме. Никогда еще антинемецкие чувства не разрастались так широко.

Как рапортовал своим боссам в Берлине немецкий посол в Вашингтоне как раз перед тем, как его отозвали из американской столицы (а его американского коллегу — соответственно, из немецкой), «здесь поднимается самый настоящий ураган». Германский консул и американский представитель Министерства пропаганды посоветовали Лени немедленно покинуть Америку, но этот совет был ею проигнорирован.

Обладай Лени большим опытом в общении с прессой и не будь она столь решительно заморочена в своем восхищении Гитлером и всеми его делами, она, пожалуй, могла бы рассчитывать на вполне благосклонное к себе отношение, даже в условиях захлестнувшего Америку потока сообщений о «Хрустальной ночи». В конце концов она могла отговориться, что, мол, ничего не знала об этих жутких вещах, не читала репортажей и в то время, естественно, не могла ничего комментировать. Больше дальше — если бы она напирала на это и в дальнейшем, то, пожалуй, могла бы повлиять на последующий ход своей жизни. Какое там! Она с горячностью выпалила, что все это не может быть правдой. Нет! Нет! Все это наверняка ложь — злобная ложь, распространяемая американскими газетами. Ну и, конечно, заголовки американских газет мигом раструбили, что Лени Рифеншталь отрицает всю правду, которую пишут о нацистских ужасах.

По правде сказать, трудно поверить, чтобы она, столь зависящая от благоприятных отзывов прессы, не просматривала и в Нью-Йорке газеты жадным взглядом. Значит, репортажи о «Хрустальной ночи» дошли до нее так же скоро, как и до всех остальных. Но «зашоренность» Лени сыграла свою зловещую роль — ведь, несмотря на оккупацию Гитлером Су-детской области, подкрепленную Мюнхенским соглашением[55], она по-прежнему оставалась в плену убеждения, что нацисты не хотят ничего, кроме мира! Отсюда и горячие заявления ее о том, что американские газеты лгут о событиях на ее родине… Но, как бы там ни было, перед визитом в Нью-Йорк ей следовало бы сделать рекогносцировку, с каким отношением к себе она может столкнуться там, в Новом Свете — в частности, со стороны людей кинематографа.

А может, она так и поступила? Не потому ли она выбрала своим бизнес- и пресс-менеджером именно Эрнста Егера, что видела в нем своеобразный «страховой полис» от возможных недоразумений? Они были друзьями уже почти пятнадцать лет, и она прекрасно знала, что он не был поклонником Гитлера. Не кто иной, как Егер отговаривал ее идти во Дворец спорта слушать шизоидного австрияка несколько лет назад, и уж, конечно, он

никак не ожидал, что она так легковерно заглотнет, точно наживку, абсурдные словеса этого демагога! В эти дни он был главным редактором видного берлинского киножурнала «Фильм-Курьер», но, после того как женился на еврейке, был снят с должности лично доктором Геббельсом с уведомлением, что если он не отречется от своей жены, расторгнув брак через суд, то может лишиться права работать вообще по какой-либо специальности на территории Германии. Он отказался — и Лени, к ее чести, нарушила эмбарго, подыскивая для Егера то одно, то другое занятие. Не кто иной, как Егер написал для нее книгу о том, как создавался фильм о партсъезде 1934 года[56]. Добыть разрешение на его поездку оказалось непросто. Лени пришлось активно хлопотать от его имени перед Министерством пропаганды, прежде чем удалось уломать Геббельса. Причиной такой настойчивости, очевидно, была привязанность к опальному репортеру, который помогал ей на ранних стадиях карьеры. Возможно, она верила также, что его добрые отношения в столице киноиндустрии облегчат ее собственное продвижение туда. Ну а может, ей пришла в голову мысль, что он, благополучно переправившись через Атлантику, попросит за океаном политического убежища. Или даже, приглашая его, она сознательно предоставляла ему такую возможность? Во всяком случае, сама она так об этом не пишет.

В Голливуде благодаря своей энергии обладала огромным влиянием Антинацистская лига, которая раз в неделю выступала с радиопрограммами, а раз в две — выпускала газету «Hollywood How»[57]. У нее были все намерения пикетировать турне Лени Рифеншталь даже безотносительно событий «Хрустальной ночи» и необдуманных заявлении Лени по этому поводу: в ней видели представительницу ненавистного рейха — «Риббентропа в юбке». Всем ведущим кинопрокатным организациям были посланы телеграммы с предупреждениями, что «Олимпия» — часть нацистской пропагандистской атаки. Теперь демонстрация фильма шла с переменным успехом. В Нью-Йорке, а также в Чикаго, где Рифеншталь удостоилась приема от «Эйвери Брандеж», фильм ждал успех; но иной оказалась ситуация в Калифорнии. Газеты развернули кампанию бойкота. «Повесьте это на вашу доску объявлений! — гласили они. — Лени Рифеншталь не место в Голливуде… когда ныне сотни тысяч ваших братьев обречены на верную смерть. Закройте ваши двери перед всеми нацистскими агентами!» Устраивались демонстрации против ее появления, и множество ранее посланных ей приглашений были поспешно отозваны. Публично приветствовали ее только Хол Роуч и Уолт Дисней, причем

последний поводил ее по своей студии, где в тот момент находилась в процессе производства его великая «Фантазия». Но и он, испугавшись силы бойкота, не решился устроить у себя просмотра фильма.

В тех немногих случаях, когда показы «Олимпии» все-таки состоялись — главным образом в частном порядке и с демонстрацией варианта, откуда были удалены сцены с Гитлером,[58] — фильм был принят с восторгом, как и раньше. Иные корреспонденты открыто бросали вызов утверждениям, что эта картина — творение пропаганды в пользу немцев. «Это — самая прекрасная кинолента, которую я когда-либо видел», — заявил Генри Мак-Лемор из «Юнайтед пресс», а некий анонимный автор из «Лос-Анджелес таймс» назвал ее «триумфом кинокамеры и эпосом экрана». Тем не менее антинацистские настроения были столь сильны, что содержание и чувства, выраженные в фильме, не имели значения: немецкого происхождения было довольно, чтобы предать его анафеме. Прокатчики по всей стране забеспокоились. Фильм был многообещающим с коммерческой точки зрения, но сделки одна за другой рушились еще до подписания контрактов. Одна группа юристов посылала предупреждение следующей — и так по цепочке, словно работал «телеграф тамтамов». В конечном итоге стало ясно, что «Олимпию» едва ли когда-нибудь ждет коммерческий успех в Соединенных Штатах. Опечаленной Лени ничего не оставалось, как брать билет на поезд до Нью-Йорка, а оттуда — на пароход до родной Германии.

Покидая Голливуд, Лени услышала от подруги: пусть не ждет, что Егер поедет с нею. Эта женщина сказала также, что он договорился с Антинацистской лигой и продает заинтересованным сторонам истории о своей бывшей коллеге. Его планы — остаться в Америке и вызвать к себе в Калифорнию жену и ребенка. Использовав эту поездку для завязывания нужных для себя связей, он планирует издавать в Голливуде газету сплетен. Когда он и в самом деле не пришел на борт парохода, Лени поняла, что в оценке положения вещей ее подругой не могло не быть доли правды, и сочла это личным предательством[59]. Она ведь выступала в качестве его гаранта — как она теперь объяснит Геббельсу его побег? Хуже того — и это бросало ее в нешуточную дрожь, — какой сор из хижины мог вынести Егер? Ему было ведомо о ней самой и ее неосторожном поведении больше, чем кому-либо еще; сказать короче, он знал о ней такое, чего Лени сама о себе не знала! Ему попадались на глаза ее корреспонденция и дневники, он был в курсе того, как Лени и ее коллеги подшучивали над Геббельсом за его спиной. Можно не

сомневаться — в своем желании снискать расположение Голливуда Егер для вящего эффекта распишет все такими сенсационными подробностями, что не поймут, где тут правда, а где ложь. Не Голливуд волновал ее — имя Лени Рифеншталь там и так уже было замарано грязью, — а жуткие неприятности, которые могли ожидать ее в случае, если неизбежные слухи дойдут до Министерства пропаганды.

Как выяснилось, беспокоилась она не напрасно. В течение весны 1939 года последовательный антинацистский еженедельник «Голливуд трибьюн» опубликовал серию из одиннадцати статей Егера под общим заглавием «Как Лени Рифеншталь стала подружкой Гитлера». Приятельница посылала ей экземпляры, где искусно и бесстыдно факты сплетались с вымыслом. Рифеншталь выходила разом наложницей Гитлера, любовницей Геббельса и даже игрушкой Геринга. «Окутанные блестящим флером высокопарный романтизм и беспринципные интриги окружают взлет Лени Рифеншталь до положения самой завидной женщины из окружения Гитлера», — писал Егер. Несмотря на все приукрашивания, любому из названных в этих статьях — Фанку, Зокалю, Гитлеру, Геббельсу — станет ясно, откуда что берется. Увы, Рифеншталь не умела держать язык за зубами, сколь бы щепетильной ни была тема — и вот теперь все это выставлялось на всеуслышание. Егер поведал о том, как Гитлер был захвачен танцем Лени с парящими покрывалами и о ее свидании с ним на балтийском побережье. (Подзаголовок статьи гласил: «Валькирия летит в Вальгаллу»[60]). «В эту ночь господин Гитлер стал ее господином», — писал Егер. Но разрушительнее всего могла подействовать одна из первых статей о путешествии на поезде в Мюнхен, когда Геббельс оказался в соседнем с Лени купе. Он тогда предостерег ее: держись подальше от фюрера, он принадлежит партии и народу и никогда не будет принадлежать никакой женщине. И добавил убедительным тоном: «Не стоит нацеливаться на первое лицо; куда как надежнее со вторым!» Ну как, нужно ли объяснять, что произошло далее? Это повергло Лени в нешуточную панику.

Как ей быть? Молчать об этом, надеясь, что голливудские публикации до Геббельса не дойдут? Да, есть некоторая надежда. А что, если упредить события и сказать ему? Но что сказать? В ее мемуарах читаем, что удобный случай представился в июле 1939 г., когда в Мюнхене праздновался День немецкого искусства и на государственном банкете по этому поводу она оказалась за столом по соседству с Геббельсом. В порыве вдохновения она прошептала ему на ухо, что он оказался прав во всем, что касалось Егера. Раньше бы ей воспользоваться его советом!

Ей показалось, что до Геббельса не дошло, о чем речь, и потому смогла продолжить: «Случилось нечто ужасное».

Геббельс слушал, явно пребывая в дурном настроении, но не проявлял особого интереса к тому, что говорила Лени. Наконец он сказал ей: «Я знал, что ты скоро разуверишься в этом гнусном проходимце». По правде сказать, он сам пребывал в грусти-печали: после того как осенью минувшего года Гитлер повелел ему положить конец отношениям с чешской актрисой Лидой Бааровой, нервишки и здоровье у него здорово подкачали. Но и примирения со своей благоверной Магдой оказалось не так-то легко достичь: она успела завести себе в утешение дружка в лице младшего секретаря своего неверного супруга. Тем временем соперник по карьере Розенберг вел против него клеветническую кампанию, а более всего беспокоила неизбежность быстро приближающейся войны. Геббельс слабо верил Гитлеру, что тот хочет взять только Польшу: из Франции и Англии также поспешно выковывались враги. В такое отвратительное сумасбродное время ему только и дела, что прислушиваться к напоминающим грязную сплетню историям о Лени Рифеншталь, которые тискает какая-то заморская газетенка. Возможно, он подумал просто: что ж, это послужит ей на пользу. Все-таки прав он был, считая ее истеричкой.

У Лени словно гора с плеч свалилась. Она была убеждена, что на сей раз отделалась легче легкого.

15
ЛЕНИ И ЕЕ ВОЙНА

Целый год Лени пропагандировала свою «Олимпию». На круг фильм занял у нее четыре года жизни. Когда страсти наконец улеглись, она вздохнула с облегчением — теперь-то у нее появилась возможность приступить к воплощению идеи, которая столько времени не давала ей покоя и с помощью которой она надеялась раз и навсегда отринуть от себя и документалистику, и «горные фильмы». Она планировала исторический эпос о царице амазонок Пентеси-лее — героине постгомеровских легенд. В основу идеи легла драма в стихах Генриха фон Клейста, необычайно популярная в Германии в 1920-х годах и повествовавшая о великой и трагичной любви Пентесилеи к Ахиллу. Едва познакомившись с пьесой, Лени была глубоко взволнована ею; она сказала в одном из интервью, что любит Клейста как ни одного другого поэта или драматурга. Каждое слово поэта вызывало отклик в ее душе, и сильный характер Пентесилеи удивительным образом напоминал ее собственный. Макс Рейнхардт согласился, что эта роль была скроена по ней, как по мерке, а Хайнц Яворски вспоминал об этом проекте как о ее излюбленной теме, еще когда снимался «Синий свет». Стоило ей слишком размечтаться об этом, как вся команда принималась одергивать ее: «Ты знаешь, на что тебе придется пойти? Тебе же придется выжечь себе левую грудь. Все амазонки так делали, чтобы лучше натягивать луки». С самого начала Рифеншталь поняла, что этот сюжет — не то, во что следует бросаться с головой, его лучше приберечь, пока она не достигнет вершины своего артистического развития. Это могло бы стать ее шедевром, ее «Кольцом Нибелунга»[61], но при этом ей хотелось, чтобы это предстало венцом кинематографического искусства. Имея за плечами опыт «Олимпии», она почувствовала, что наконец-то пришло время, и поселилась в коттедже на фризском острове Зильт для написания сценария и подготовки к роли Пентесилеи. Для этого нужно было выучиться ездить верхом с ловкостью цирковой наездницы, и вместе с Лени на уединенный остров отправилась ее любимая белая кобыла по кличке Сказка. Утром — за письменным столом, днем — в седле или за занятием еще каким-нибудь спортом — вот самое лучшее существование, какого только можно пожелать! Это был один из самых творческих периодов в ее жизни. Структура фильма и все отдельные сцены выскакивали готовыми в ее воображении, точно

птенцы в гнезде, — оставалось только записывать.

Она считала самым важным твердо придерживаться духа поэзии Клейста, особенно в тех случаях, когда стихи переходили в визуальный лиризм и образы могли заменять слова, по крайней мере, с одинаковой силой. Она видела в поэзии и кинематографе сходную экспрессию — во всяком случае, и то и другое возбуждало некое волновое, движение, «подобно переменному электрическому току». По ее мнению, публику не следует перегружать красивостью и пышностью, но возносить ввысь выразительностью сцены, затем позволить напряжению немного ослабнуть — и снова ввысь. «Задача заключается в том, чтобы вычертить график этих двух волновых движений, — объясняла она, — и добиться, чтобы они работали в обратной пропорциональности одно другому». Это — один из тех факторов, которые характеризуют звуковой фильм в полном смысле терминологии: ритм — в основе всего! По ее мнению, этот баланс, в котором равновесны и поэзия, и кинематограф, никогда в подлинной мере не был использован. Возвращаясь к этой теме в одном интервью, которое давала после войны, она высказала предположение, что ближе всего к этому подошел «Генрих Пятый» Лоуренса Оливье[62]; но, по ее мнению, результат оказался плачевен, ибо Оливье «колеблется, жертвуя сперва одним, затем другим: то толикой кинематографа, то снова толикой Шекспира». А Орсон Уэллс[63] также создавал «чудесные фильмы «на полях Шекспира» — но это был не сам Шекспир…

Для своего фильма Лени задумала пролог, не имевший ничего общего с Клейстом. Диалога в нем не было и в помине; он просто задавал тон картине, вводя зрителя в эпоху войн между греками и троянцами и заставляя его подзабыть о повседневных заботах. Ей хотелось, чтобы к тому времени, когда ее персонажи заговорят стихами, зритель воспринял это как что-то совершенно естественное. К концу лета все было готово. Идея получила одобрение Министерства пропаганды; она пригласила превосходного театрального режиссера, чтобы тот помог ей с драматическими сценами, и обучала в Ливии сотню молодых женщин для съемок сражений верхом. Ливия была выбрана за то, что над нею почти всегда безупречное средиземноморское небо, которое она собиралась снимать на цветную пленку с использованием особых фильтров для придания ему классического оттенка. Ей хотелось, чтобы образ на экране напоминал античный барельеф:

«Некоторые из визуальных сцен будут очень подробные — утонченно-формальные… И над ними будут нависать гигантская, холодно-красивая луна или горящее солнце, в пять раз больше,

чем обыкновенное. Но по мере возрастания поэтической насыщенности текста будет уменьшаться насыщенность визуального образа, пока все не уменьшится, пожалуй, до всего лишь двух чистых профилей, отчеркнутых в серебре…»

Финальный поединок между Пентесилеей и Ахиллом Лени намеревалась снимать все на том же острове Зильт, где на нее произвели впечатление драматичные облака — они могли бы явить собой удачный, создающий настроение фон, сходный с тем, который так успешно сработал во вступительных сценах «Олимпии».

Прежде чем отправиться к своим подругам-амазонкам в Ливию, Лени решила посвятить несколько дней альпинизму и отправилась в Доломитовые Альпы. О, какой прекрасный день провела она с Хансом Штегером в холмах выше хижины Зелла! И вдруг… В этот же вечер подруга Штегера Паула, Визинтер, связавшись с ними в эфире, огорошила ужасными новостями:

— Лени, тебе нужно срочно ехать обратно в Берлин! — сказала ей Паула. — Там объявили мобилизацию. С минуты на минуту следует ожидать войны! Звонил Германн, сообщил, что он уже в казарме! Забрали и Гуцци, и Отто, и почти всех!

— Я поеду с тобой, — предложил Штегер, и вот уже они вдвоем несутся в ночи в ее открытой спортивной машине по почти пустому автобану. Она прямиком явилась в воинские казармы, где ее бойфренд Германн Шторр и другие ожидали отправки в Польшу со дня на день. Миллион с четвертью солдат уже пошли на штурм Данцига.

— Нам надо создать официальную киногруппу, — сказали Лени друзья. — Подумай, что в твоих силах. Постарайся создать новостную компанию и поедем на фронт.

Оказавшись среди толп, собравшихся в тот же день возле рейхстага, Лени слушала выступление Гитлера — главарь нацистов вещал о том, что начиная с 5.45 утра немцы и поляки «обменивались выстрелами». Это был своеобразный эвфемистический оборот, скрывавший суть: агрессию со стороны Германии. К 6 утра гитлеровские самолеты уже бомбили Варшаву. Безумные недели дипломатического обмена посланиями между столицами оказались бессильны предотвратить катастрофу, Гитлер, давно угрожавший взять не только «вольный город» Данциг (Гданьск), но и двинуться далее на восток на завоевание «жизненного пространства», претворял свою угрозу в жизнь. Третьего сентября — через два дня после того, как гитлеровские аэропланы впервые обрушили свой смертоносный груз на Варшаву — Англия и Франция объявили Германии войну.

* * *

Само собой разумеется, о «Пентесилее» больше нечего было и думать. Впрочем, и без всякой войны трудно вообразить, чтобы «Пентесилею» разрешили выпустить во всем блеске. Да, конечно, обращение к классической античности могло выглядеть как стремление убежать от угрюмой действительности — а это стремление вполне поощрялось тогдашней киноиндустрией — но слишком уж амазонки Лени Рифеншталь и их царица Пентесилея выглядели вызывающе по отношению к столь поощрявшемуся в Третьем рейхе идеалу женщины в виде Маргариты за прялкой и формуле «трех К» — «киндер, кюхе, кирхе» (дети, кухня, церковь).

Ее друзья оказались правы: продолжать работу в кино теперь можно было, только став военным корреспондентом. Она направила предложение в вермахт, и оно тут же было одобрено — не прошло и нескольких дней, как Рифеншталь и ее кинооператоры, включая Зеппа Аллькгейера, братьев Лантшнер, Вальди Траута и Германна Шторра в качестве звукооператора оделись в серую полевую форму пресс-корпуса и наскоро прошли курс обучения пользования противогазом и стрельбе из винтовки. Всего через неделю после объявления войны Лени и ее мобильная команда документалистов отбыла на польский фронт.

Лени прибыла в небольшой город Конски, где царил хаос; незадолго до того бойцы Сопротивления убили там нескольких немцев. Явившись с докладом к командовавшему этим участком генералу, Лени изумилась, увидев Вальтера фон Рейхенау — одного из тех, кто пожаловал к ней в студию, когда она работала над документальным фильмом в вермахте. Генералу меньше всего хотелось, чтобы у него под ногами путались всякие там киношники, и он услал их подальше от линии огня. Но в первое же утро, прежде чем им выпала возможность что-либо снять, Лени и ее товарищи столкнулись со страшной сценой. Пробившись сквозь возбужденную толпу, они увидели, как несколько поляков копают яму — она подумала, что это для убитых солдат, но безвольные заложники понимали, что роют могилу сами себе, и в итоге так оно и оказалось: немцы решили отыграться на мирном населении. Тут немецкий полицейский офицер отдал приказ освободить людей — несколько солдат уже стали помогать им выбраться, но другие принялись пинками загонять их обратно в яму. Не веря своим глазам, ошарашенная Лени крикнула: «Вы солдаты или кто?! Не слышали, что приказал офицер?»

— Заткните глотку этой шлюхе! — завопил один из солдат и зловеще нацелил винтовку; друзья Лени мигом увели ее прочь. Когда она отправилась на поиски генерала, чтобы сообщить ему

об увиденном, откуда-то из толпы внезапно раздался выстрел.

Толпа в панике рассеялась. Несколько мгновений — и более тридцати поляков полегли в бессмысленной бойне. По словам Лени, ни сама она, ни кто-либо из ее спутников не видел, как падали тела; но, тяжко травмированная случившимся, она немедленно вернулась в Берлин, навсегда расставшись с мыслью стать военным корреспондентом. Она только раз после этого побывала на театре военных действий[64] — недели две спустя, когда после оккупации Варшавы ее друг Эрнст Удет, ставший к тому времени начальником технической части люфтваффе, выделил ей место на военном самолете до польской столицы, чтобы дать ей возможность посмотреть, что делается в ее киногруппе. Друзья Лени оказались в полном порядке и надеялись вскоре вернуться домой.

В то время как немецкие части продвигались по территории Польши на восток, навстречу им двинулись части Красной Армии. К концу сентября две воинствующие державы растерзали между собой польскую нацию, и дальнейшие события показали преимущество «молниеносной войны» над изнуряющей и деморализующей войной в траншеях.

Действительная военная служба Лени продолжалась самое большее недели три, но отзвуки этих дней будут преследовать ее в течение долгих десятилетий. В момент расправы над поляками кто-то из немецких солдат ухитрился запечатлеть ее, нажав кнопку затвора как раз в тот момент, когда лицо Лени застыло, перекошенное неподдельным ужасом. Когда после войны она отказалась выкупить эту фотографию у шантажистов, ее стали использовать для клеветнических заявлений, будто Лени участвовала в съемках расправ нацистов с евреями. Мюнхенская газета «Ревю» от 19 апреля 1952 года в статье под заголовком «Лени Рифеншталь об этом молчала» назвала ее «одной из немногих немецких женщин, которые не только знали, но и видели собственными глазами» бесчеловечные преступления, из-за которых по-прежнему страдала репутация Германии. Еще чудовищнее оказалась клеветническая телепередача, показанная уже в 1980-е годы, — фотография Лени с перекошенным от ужаса лицом была смонтирована с кадрами из «Триумфа воли» и сценами казни заключенных с завязанными глазами, депортаций, погромов «Хрустальной ночи» и других образов холокоста. Тот, кто увидел бы этот сюжет, ничего больше не зная о Лени Рифеншталь, непременно решил бы, что она присутствовала при всех этих ужасных сценах. Когда эти обвинения впервые были выдвинуты, Трибунал по денацификации, тщательно изучив злополучную фотографию, не нашел в ней ничего

инкриминирующего — напротив, искаженное ужасом лицо Лени как нельзя более красноречиво свидетельствует о ее отношении к происходящему, — а вам так не кажется, господа недоброжелатели?

Стремясь любой ценой избежать участия в создании военных или пропагандистских фильмов[65], Рифеншталь решила заняться чем-нибудь как можно более нейтральным. Дорогостоящие эпосы вроде «Пентесилеи» исключались по определению; а почему бы не попробовать воззвать к жизни «Долину» — проект на основе оперы, который сорвался в Испании пять лет назад? Не то чтобы сюжет был ей теперь так же близок, как и тогда, просто эта работа — прекрасное противоядие против войны и всех ее гнусностей. Она попыталась подойти к делу философски — даст Бог, в течение нескольких месяцев закончим фильм, а там, глядишь, и вернется нормальная жизнь.

Поначалу война особенна не сказывалась на кинопроизводстве. Число посетителей кинотеатров росло, зрители требовали новых сюжетов, и студия «Тобис» — которая в конечном итоге стяжала хороший куш благодаря «Олимпии» — рада была сотрудничать с Рифеншталь, полной новых планов. Для работы над сценарием она уединилась в арендованном шале на австрийских лыжных склонах близ Китцбюхеля, и, памятуя о том, как ей славно работалось на острове Зильт, она чередовала письменные занятия с лыжными прогулками. Когда вдохновение что-то задерживалось, а солнце зазывало лучиком в окна, трудно было усидеть в четырех стенах.

Однажды, носясь на лыжах по горным склонам, Рифеншталь столкнулась со своим другом — адвокатом Гаральдом Рейнлем, который прежде работал с Фанком, а также с Гуцци в качестве ассистента кинооператора в «Олимпии». Он страстно желал вернуться к работе в кино и показал Лени сценарий, над которым он работал. Увидев, что Гаральд не лишен таланта и полон энтузиазма, Лени под влиянием момента пригласила его в качестве ассистента режиссера. Обмениваясь идеями, они выковали диалог для «Долины» всего за каких-нибудь шесть недель, одновременно существенно усовершенствовав сюжет и добавив ему напряжения, введя крестьянское восстание против жадного помещика.

Здесь, на снежных склонах, она нашла и актера на главную мужскую роль. Армейский лыжный инструктор из Сен-Антона тронул Рифеншталь своей внешней необычностью и внутренней добротой — именно теми качествами, которые она искала в герое, ибо в этой картине, в противоположность «Синему свету», как раз ведущий персонаж выступал как «дитя природы», зато

героиня — благонамеренная реалистка. К сожалению, ее «Педро» никогда прежде не играл ни в кино, ни на сцене, и в студии все ломали голову, что она такого в нем нашла. Она не предполагала играть сама (как пять лет назад), но, если не найдет подходящей цыганской танцовщицы, так и быть, сыграет сама, если только найдется опытный специалист, который поставит ее сцены. Она первоначально склонялась к Пабсту, который недавно возвратился из Голливуда, но, когда Геббельс «запряг» его на работу в Праге, она пригласила Матиаса Вимана.

На этом начальном этапе проблем с инвалютой для съемок фильма не было, и передовая команда, направленная в Испанию, начала съемки части сцен на равнинах. Они планировали двинуться в Пиренеи, на горные пастбища; но со смещением театра военных действий в Европе дальше на юг все производство картины пришлось возвратить в Баварию; но там киноиндустрия была поставлена на службу войны, и Лени, не имевшей никаких привилегий, приходилось неоднократно прерывать операции — один раз на целых два года: в ее распоряжение только-только попали дорогостоящие декорации, и тут студию у нее отбирает для себя Геббельс, а найти другую оказалось невозможно. Ей ничего не оставалось, как одного за другим распустить работников, предварительно отсняв большую часть сцен вне помещения. Горный материал, отснятый в области Ро-зенгартен в Доломитовых Альпах, был удивителен по своей атмосфере и вполне оправдал ее решение снимать на черно-белой пленке, а не на цветной. Этот «живописный эффект», как она его называла, достигался в первую очередь тщательной компоновкой каждого кадра, но особенно — путем поиска новых возможностей для цветных светофильтров. Если «Пентесилею» она планировала снимать в приглушенном цвете, то в отношении «Долины» вопрос не стоял: монохромной и только монохромной! Сколько художественности потеряло кино из-за почти полного перехода на цветные съемки, считала она. Черно-белые съемки — особый вид искусства, в ее представлении более впечатляющий, графичный, и многие из доступных ему эффектов просто недостижимы в цвете.

Для участия в массовках Рифеншталь сначала пригласила своих старых друзей-зантальцев, которые в общих чертах могли быть приняты за крестьян севера Испании, проходящих по сюжету. Когда статистов потребовалось больше, Гаральд Рейнль отправился на поиски цыган. И вот «ромалы» — мужчины, женщины, дети, общим числом шестьдесят — были позаимствованы из лагеря, находившегося близ Зальцбурга. Хотя в то время (1940—1941) это не был концлагерь в полном смысле слова, но, по-видимому, впоследствии его преобразовали в лагерь

временного содержания для пересылки заключенных в Аушвиц — и самым тяжким из когда-либо выдвигавшихся против нее политических обвинений, маравших ее репутацию, было обвинение в использовании «рабского труда». И опровергнуть его оказалось невозможно. Два судебных разбирательства и, по крайней мере, две апелляции, возбужденные после войны, доказали, что она не могла предусмотреть связи лагеря с Аушвицем, но ей не удалось убедить судейских крючкотворов, что она не самолично отбирала этих несчастных. Некоторые из выживших цыган готовы были выступить в ее защиту, заявляя, что с ними обращались хорошо, но сам факт, что многие из этой группы впоследствии кончили жизнь в газовых камерах Третьего рейха, делал подобные заявления бессмысленными[66].

Нет, ни в каком отношении из «Долины» не получался легкий и политически нейтральный фильм, который надеялась сделать Лени! Да и в ходе съемок все шло не так, как планировалось. Построили декорации — оказалось, неверно, и все пришлось перестраивать заново; начали съемки на местах — все сорвал зимний снегопад; специально выдрессированный волк, с которым должен был бороться герой, сдох от обжорства, а другой, позаимствованный в зоопарке, удрал, и его пришлось пристрелить. С ростом трудностей и задержек росли и стопки счетов — по ее утверждениям, она вложила в «Долину» немало собственных денег, вырученных от проката «Олимпии». 16 декабря 1942 года Геббельс пометил в своем дневнике: «На этот фильм уже затрачено более пяти миллионов марок, и еще целый год понадобится на то, чтобы его завершить. Фрау Рифеншталь серьезно заболела от переутомления и волнения, и я по-серьезному посоветовал ей взять отпуск, прежде чем продолжать работу». По его словам, он был «рад, что не имеет ничего общего с этим злосчастным делом» и, следовательно, не несет за это никакой ответственности. Это несколько курьезное самоотстранение от функции надзирателя за всеми фильмами, создаваемыми в рейхе, указывает на то, что Рифеншталь по-прежнему обладала особым статусом и, предположительно, по-прежнему держала ответ перед одним только фюрером.

Вот так, со скрипом, фильм продвигался сквозь военную пору: Здоровье Рифеншталь и впрямь оставляло желать лучшего — дала о себе знать болезнь мочевого пузыря, нажитая еще в Гренландии. Не помогало никакое лечение; как ей сообщили, операция также окажется бесполезной. Из-за обострения болезни играть она не смогла — но по мере возможности руководила, обложившись грелками и завернувшись в одеяла. Рассказывают, что в 1941 году ее приносили наблюдать за некоторыми сценами

на носилках.

Иногда высказываются предположения, что Лени нарочно затягивала создание фильма, чтобы пережить войну. По впечатлению, сложившемуся у Хайнца Яворски, она была так ошарашена увиденным в Польше и ей до того не хотелось участвовать в работе геббельсовской пропагандистской машины, что ее мысли были только об одном: как бы выжить. С забавным скептицизмом заявил он в интервью Гордону Хитченсу из «Film Culture» в 1973 г.: «Она умудрилась проработать семь лет над фильмом на основе оперы!» Но затягивала она что-нибудь или нет, далеко не все задержки могли быть вызваны ее желанием. Но, конечно же, к концу войны, перед лицом близкого поражения немцев и в раздумье, какая участь может ожидать ее в будущем, она стала нажимать на все педали, чтобы побыстрее закончить фильм.

* * *

В августе 1939 г. к Лени Рифеншталь обратился Альберт Шпеер с просьбой увековечить на кинопленке его гигантские планы по радикальной реконструкции Берлина, создававшиеся под персональным наблюдением самого фюрера. Он с командой архитекторов создали гигантскую модель нового циклопического здания с названием «Germania» — могла бы она заснять это для него? В это время она всецело была занята приготовлениями к «Пентесилее» и предложила любимому зодчему фюрера обратиться к Арнольду Фанку. Карьера этого последнего рухнула «благодаря» Геббельсу — предположительно потому, что ему очень хорошо работалось с евреями и на еврейские деньги. Фанк принял заказ Шпеера под покровительством компании Рифеншталь и нес ответственность только перед архитектором, но не перед Кинопалатой. Эта работа привела к созданию других финансируемых правительством короткометражных «фильмов о культуре», которые дали ему — и ее кинокомпании — возможность пережить войну.

Помимо тех, кто был занят в создании «Долины», Лени смогла найти в военную годину работу для многих своих операторов и ассистентов. Точно так же, как прежде Арнольд Фанк вводил в курс киноремесла учеников, так и Рифеншталь тренировала своих протеже — как лично, так и предоставляя им возможность поэкспериментировать. Из обрезков, оставшихся после создания «Олимпии», ее ассистенты смонтировали несколько короткометражных фильмов. Был создан также фильм

о лыжном спорте в Тироле, а Гуцци Лантшнер дебютировал в качестве режиссера (совместно с Гаральдом Рейнлем) в получившем высокие оценки документальном фильме о плавании на каяках, для которого любимый композитор Лени Герберт Виндт написал музыку. И Гуцци, и Гаральд еще добьются новых успехов в этой области. Альберта Беница Лени держала подле себя в качестве главного оператора на съемках большей части «Долины»; Вальди Траут также работал с нею в тесном сотрудничестве в этот период. После войны он сделал успешную карьеру, главным образом на студии «Глория филмз».

Хайнц Яворски, отказавшийся работать с Лени в «Триумфе воли» по политическим соображениям (каковые не помешали ему участвовать в работе над «Олимпией»), оставался в добрых отношениях с Лени на протяжении большей части своей жизни. Он ни разу ничего не сказал ей в ущерб. Обучение у Шнеебергера стяжало ему репутацию хорошего воздушного кинооператора, и в 1934—1935 гг. оба они, вместе с Удетом, участвовали в съемках 90-минутного фильма «Чудеса полета»[67].

Впрочем, едва грянула война, Яворски отбросил прочь свои политические принципы и принял участие в создании многих пропагандистских и документальных фильмов, включая «Крещение огнем» и «Кампания в Польше». И тут судьба явила свое коварство: всплыло на поверхность, что у него бабушка — еврейка, и беднягу тут же разжаловали из лейтенантов технической службы. Не на шутку встревоженный, чем это может обернуться, он спросил совета у Лени. Та обратилась к Вальтеру Френтцу (который в это время уже был официальным кинооператором люфтваффе в ставке Гитлера) с просьбой похлопотать за Яворски перед самим Мартином Борманом, но последний в ответ на его ходатайство огорошил холодным советом: «Занимайся своим делом, а то самому хуже будет». За Яворски вступился Удет, пригласив его к работе над двумя документальными лентами, связанными с воздушной съемкой; но после самоубийства Удета в 1941 году Яворски вновь оказался на положении рядового солдата.

«Не высовывайся, — сказала ему Лени. — Делай, что велят, не больше и не меньше. Твоя главная задача — постараться выжить». Именно так он и действовал, и, по его мнению, уже в это время у Лени сложилось убеждение, что немцы будут разбиты. «Гитлера окружают бандиты», — объясняла она.

Яворски был в хороших отношениях с Фрицем Хипплером из Кинопалаты, и это позволило ему служить в армии в качестве кинооператора; в интервью, которое он дал Гордону Хитченсу в 1973 году, он заявил, что позже сражался с камерой в руках в

рядах французского Сопротивления, снимая некие материалы о действиях в Тунисе. Впоследствии Яворски эмигрировал в Америку.

Решив поведать миру о своем опыте работы в качестве военного кинооператора[68], Ханс Эртль рассказывает, как жарил яичницу на раскаленной броне танка Роммеля[69] в Ливии, как стоял вместе с баварскими горными частями на вершине Эльбруса на Кавказе. Вилли Цильке провел большую часть военной годины в сумасшедшем доме, куда попал по причине нервного истощения, вызванного работой над «Олимпией»[70]. В интервью Гордону Хитченсу Яворски повествует и о судьбе других сподвижников Лени, работавших над этой картиной: Ханс Готтшальк пошел ко дну вместе с военным кораблем «Бисмарк», Эберхард ван дей Хейден сражен при съемке парашютного десанта, сброшенного для взрыва моста, работавший с Лени в Гренландии ученый Эрнст Зорге стал важным шпионом в пользу Советов[71], Гуцци Лантшнер, как и Эртль, уехал после войны в Южную Америку.

Смерть Эрнста Удета, обстоятельства которой к тому же не сразу прояснились, потрясла его многочисленных друзей, в том числе и Лени — по ее словам, генерал-полковник люфтваффе позвонил ей рано утром того самого дня, когда наложил на себя руки. Хотя она так никогда и не смогла до конца простить Удета за то, что тот сманил от нее Шнее-бергера, соблазнив прелестями бесшабашной жизни, но все же не могла и вычеркнуть его из своей жизни. Пускай он пил, как бочка, пускай бегал за каждой юбкой — но кто умел удачнее его вставить острое словцо в разговор, кого всегда единодушно признавали душой компании! Она всегда с теплотой вспоминала, как он брал ее с собой в полеты на своем легком самолетике, катая то над Альпами, то над Гренландией, и обожал пугать ее своими виражами до полусмерти. Глядя на биографию Удета, не знаешь, где кончается фантазия и начинается реальность. В фильмах Фанка он всегда играл самого себя — всякий раз, когда по сценарию разыгрывалась драма, наш крылатый герой неизменно спешил на выручку. Но и в реальной жизни, когда на Северной стене Эйгера пропала первая экспедиция альпинистов, не кто иной, как Удет подлетел на опасно малое расстояние к зловещей стене и увидел окоченевшее тело у Погибельного бивуака! И не кто иной, как Удет сбрасывал провиант попавшим в западню на Восточном склоне горы Ватцманн подросткам — двоюродным братьям Фреям! Его популярность, бесстрашие в воздухе и приятельские отношения с Герингом, восходящие еще к Первой мировой войне, стяжали ему высокое положение в новом люфтваффе, даже при

том, что он сперва отклонял предложения Геринга. У него абсолютно не было ни интереса к политике, ни желания снова облачаться в военный мундир. Жизнь, которую он вел прежде, была именно той, которую он хотел вести. Наслаждался славой и свободой, ощущал себя веселым добрым повесой, и не желал ничего, кроме как продолжать летать.

Геринг заверил Удета, что накопленный им «живой» опыт — именно то, что так необходимо стране, и немедленно послал его в Америку для изучения развития тамошней военной авиации. К тому времени, когда в 1934 г. Удет поступил в Министерство авиации, им были разработаны планы нового типа пикирующего бомбардировщика, которому он (хотя это мнение разделяли немногие) прочил судьбу жизненно важного наступательного оружия. Два прототипа были изготовлены на заводах «Юнкерса». Первую машину Удет разбил, не сумев выйти из пике, но, выбравшись из-под обломков без единой царапины, тут же сел за штурвал второго самолета. Крик изумления пронесся над летным полем, когда пилот, после входа в пике и сброса бомб-муляжей, на сей раз посадил машину целой и невредимой. Он мигом стяжал уважение коллег из люфтваффе, хотя было ясно, что его крылатое детище потребует большой деликатности в обращении. В 1935 году на Удета была возложена ответственность за все производство для люфтваффе. А давно ли он — «и мой сурок (то бишь самолет) всегда со мною» — скитался по Америке не в качестве представителя важного лица, а на положении бродячего артиста из тех, что выступают на деревенских площадях. Правда, в летном шлеме вместо цилиндра, в куртке пилота вместо фрака, но все так же — почти без гроша в кармане!

Но Удет не рвался к браздам правления, тем более неловко чувствовал себя он в атмосфере интриг и подковерной грызни, без которой не обходится ни одно высокопоставленное учреждение. От канцелярщины его тошнило и мутило. Некоторые из его решений оказались провальными, серьезно отбросившими авиаиндустрию назад. Он это тщательно скрывал. После «Битвы за Англию»[72] понадобилось два года, чтобы восполнить потери, нанесенные силе, которую все, включая фюрера, считали по-прежнему могучей. Следующий год оказался еще суровее: половина ценных «Юнкерсов-52» погибли при захвате Крита, и таким образом на завоевание России оставалось менее трех тысяч боеспособных машин[73]. Когда Геринг принялся восстанавливать истинную картину вещей, Удет попросил об отставке, но она не была принята. Удет был вознесен слишком высоко, чтобы ему можно было дозволить выглядеть некомпетентным или разочаровавшимся. А главное, Герингу на будущее, когда Гитлеру

откроется весь этот хаос, требовался козел отпущения, чтобы свалить на него всю ответственность. Больной, надломленный, пребывавший в хронической депрессии, Удет пустил себе пулю в лоб рано поутру 17 ноября 1941 г. Ему было всего сорок пять. Не прошло и нескольких часов, как Геббельс распространил сообщение, что популярный воздушный ас погиб при испытании нового боевого самолета. Фюрер отдал приказ об организации государственных похорон «этого прекрасного офицера, погибшего при исполнении своего долга».

По всему Берлину были приспущены флаги. Мертвенно-бледный Геринг шагал за лафетом рядом с угрюмым фюрером. От тех, кто знал истинные обстоятельства смерти Удета, взяли страшную клятву держать язык за зубами. Девушке, которая была на тот момент его подружкой и слышала роковой выстрел по телефону, пригрозили смертью, если она проболтается, — и все-таки среди ближайших друзей покойного поползли нехорошие слухи. Поговаривали, что, перед тем как душа славного летчика отлетела, он успел написать пальцем на стене собственной кровью: «Это все — вина Геринга»[74]. В 1956 г. вышел на экраны фильм с участием Курта Юргенса «Генерал дьявола», в основу которого была положена биография Удета, в итоге разочаровавшегося в Гитлере и фашизме. Лени нашла, что характер героя передан достаточно точно, хотя предположение, что к его смерти приложило руку гестапо, сочла авторским вымыслом, не заслуживающим внимания.

Удет и Лени всегда прекрасно понимали друг друга — еще бы, ведь удали и бесшабашности обоим было не занимать! Но при этом Лени всегда настаивала на том, что романа как такового между ними никогда не было. Оба имели врагов, которым была бы на руку такая интимная связь. Дошло до того, что Ева Браун, которую чрезвычайно задевало восхищение и определенно теплое отношение фюрера к Лени Рифеншталь, распустила слухи (при посредстве Гиммлера), что у пилота-повесы и амбициозной кинема-тбграфистки «интересное соглашение». По словам автора книги «Лени Рифеншталь, падшая кинобогиня» Гленна Инфилда, слух достиг цели, Удет мигом выпал из фавора, его деятельность стала подвергаться критике со стороны фюрера — и, по мнению Инфилда, это и стало тем угнетающим фактором, который привел некогда бравого пилота к депрессии и в конечном итоге к самоубийству. Инфилд также утверждает, что Рифеншталь и была той самой барышней, получившей строжайший наказ держать язык за зубами после рокового выстрела.

Но в начале сороковых годов в жизни Рифеншталь и в самом деле появился персонаж, роман с которым вылился в серьезные

отношения. Это был пехотный офицер, встреченный ею в поезде, переезжавшем через перевал Бреннер — Пасс. Находясь одна в своем купе, она увидела мужчину, который стоял в коридоре и не сводил с нее глаз. Лени сперва зажмурилась, чтобы не испытывать на себе этого настойчивого взгляда; но несколько дней спустя — опять же, по случайному совпадению — она вновь встречает его и, не раздумывая, приглашает на роль безжалостного помещика в снимаемой ею картине. Звали этого человека Петер Якоб; он был старшим лейтенантом горной пехоты и завоевал Железный крест за отвагу во французской кампании. Ко времени его встречи с Лени — в 1940 году — он восстанавливал силы в Миттенвальдских казармах в Баварии после легких ранений. Рифеншталь показался занятным его бесшабашный вид: кое-как наброшенный плащ, шляпа набекрень — но она проявила сдержанность. В течение одиннадцати лет, прошедших со времени ее расставании с Шнеебергером, она избегала глубоких отношений, предпочитая краткосрочные флирты либо теплую дружескую привязанность. Опустошающая страсть, которая могла бы причинить травму, исключалась напрочь. Но Петер, Петер… Этот мужчина с взрывным темпераментом взбередил ей душу совершенно! К тому времени, когда подошел срок ему возвращаться на фронт, а роль в кино была сыграна, Петер и Лени объяснились друг другу в Большой Любви — хотя она и не видела в ней особой перспективы хеппи-энда. Она заметалась в тоске, когда в апреле 1941 года немецкие войска двинулись через Балканы для взятия Афин; затем услышала по радио, что Петер Якоб удостоился Рыцарского креста за отвагу при взятии «Линии Метаксаса»[75]. В том же году, позже, в их корреспонденции замелькал вопрос о женитьбе, хотя в условиях войны, да еще при недоснятой кинокартине, это казалось немыслимым. Как и прочие похожие пары, они наслаждались теми немногими днями и часами, что им выпадало быть вместе; перед тем как отправить Якоба на Восточный фронт, в Россию, ему дали краткосрочный отпуск. …Потом она ждала и снова терзалась, уйдя с головой в работу и начисто позабыв о домочадцах и друзьях. Состояние ее здоровья то улучшалось, то ухудшалось вновь. Петеру, жутко страдавшему от холодов и попавшему в госпиталь, поручили затем работу курьера; благодаря этому им выпало счастье провести еще несколько счастливых дней вместе, но несколько недель спустя его снова направляют на фронт. Но когда его пароход на две недели задержался в порту из-за сложной ледовой обстановки, Петер по необъяснимым причинам не приехал к ней. Она почему-то решила, что ее возлюбленный проводит время с другой. В ее

мемуарах фигурируют фрагменты писем к ней Петера с Восточного фронта с марта по июнь 1942 года, в которых он умолял не бросать его. Он ожидал, что летом ему снова выпадет отпуск.

Тем временем ей удалось раздобыть временную студию в Бабельсберге для съемок нескольких сцен с волком, которого по сюжету главный герой — пастух Педро — душит голыми руками. Для этого выдрессировали нового, молодого хищника; сначала все пошло как надо, но с оставшейся частью сцены, которую снимали на местности, возникли неувязки. По сценарию действие должно было происходить у горного озера, да вот беда: в окрестностях не оказалось ни озера, ни даже маленького ручейка, и тогда решено было выкопать искусственное. Выкопали — и пятьдесят местных жителей, выстроившись в цепочку, стали передавать ведра с водой, которую брали в долине. Несколько часов работы — и получилось весьма прелестное озерцо. Вот только овцы, которых пас наш славный Педро, ни за какие коврижки не пожелали бродить вокруг него, устремившись на дальнюю лужайку. Кто-то выдвинул блестящую идею приманить овец лакомством — солью-лизунцом, но опыт вышел боком: в результате животные так захотели пить, что вылакали все озеро до дна. Трижды выстраивалась цепочка, мелькали ведра, а в итоге единственным способом создать желанную идиллическую сцену оказалось привязать каждую из 80 овец к своему месту вокруг озерца.

Далее, по сюжету, в действие должен был вступать волк. Казалось бы, при появлении злобного врага овцы должны были бы броситься наутек, как предусматривалось сценарием. Не тут-то было! Овцы оказались упрямее любых ослов и продолжали невозмутимо щипать травку. Тогда попробовали прибегнуть к шумовым эффектам. Команда дружно принялась хлопать по ведрам, палить, из ружей в воздух — какое там! Овцы щипали травку как ни в чем не бывало. Пригласили пиротехника, он изготовил небольшой заряд — и тут фарс превратился в подлинную трагедию. Бедолага подорвался сам… Долго после этого ни у кого из команды не лежала душа к продолжению съемок…

Как раз в этот взбалмошный сезон в Доломитовые горы приехал Петер, но даже после того, как сцены были отсняты, у влюбленных оставалось мало времени друг для друга. И тем не менее, прежде чем Петер вернулся в свою часть, пара была официально помолвлена.

Теперь все, что оставалось, — дополнить фильм несколькими сценами боя быков. Союзнические отношения с Испанией

гарантировали получение достаточной суммы в песетах для съемок на местности близ Саламанки, но Министерство экономики запретило вывоз валюты за рубеж, как и любые командировки, в которых «не было необходимости». На сей раз обращение напрямую к Мартину Борману возымело действие, и Рифеншталь получила необходимое разрешение. …Не удивительно ли — во время войны избежать лишений и затягивания пояса, обстрелов и бомбежек, спокойно заниматься любимым делом! И к тому же — натуральный кофе к завтраку. И шоколад — тоже. Все это было похоже на сон, а тут еще неожиданно приехал Петер, которому каким-то образом удалось выхлопотать дополнительный отпуск с русского фронта. Сотни кадров боевых быков были отсняты без происшествий.

Когда Лени с драгоценными лентами возвратилась в Берлин, город был уже изрядно покалечен. Полным ходом шла эвакуация, и Рифеншталь решила перебазировать свою компанию, сотрудников, весь материал «Долины» и большую часть своего драгоценного архива в Китцбюхель, где арендовала шале. Остальные негативы и отпечатки были складированы в двух бункерах к северу от столицы. Переезд завершился в ноябре 1943 г. — после этого она надеялась засесть за монтаж, но хворь опять подкосила ее.

В первый день весны Лени Рифеншталь и Петер Якоб (который к тому времени уже получил чин майора) поженились в Китцбюхеле. На следующей неделе поступили цветы и поздравления от фюрера, и счастливая пара получила приглашение на встречу с ним в Бергхоф 30 марта. В последний раз Лени видела фюрера три года назад, когда он неожиданно нанес ей визит в клинику в Мюнхене, где она находилась. Увидев его снова, Лени ужаснулась, как он изменился. Ей показалось, что фюрер резко постарел и побледнел, но все же при беседе в нем иной раз мелькал былой огонь. Весь разговор вел он — хотя и в несколько абстрактной манере: фюрер был целиком поглощен положением на фронтах. Лени предполагала, что Гитлер пригласил молодую чету, чтобы взглянуть на молодожена, но он вообще едва уделил внимание Петеру. Когда Гитлер закончил свой монолог, настало время прощаться. Оглянувшись перед уходом через плечо, Лени увидела, как Гитлер, стоя недвижно, наблюдает за покидающими его гостями. Увидит ли она его когда-нибудь снова?

В фильм Мюллера о Лени Рифеншталь включена фотография, запечатлевшая ее с Петером Якобом в день их визита к фюреру. Это — одна из самых естественных фотографий из всех, что когда-либо были опубликованы. Расслабленная, с легкой

улыбкой, хоть чуть осунувшаяся, она выглядит на ней счастливо, как любая другая новобрачная. Но пройдет еще несколько дней, и Петер снова покинет ее. До конца года у нее будет мало причин для улыбок. В июле уйдет из жизни ее отец, а всего несколько дней спустя Лени получит известие, что ее брат Хайнц был убит взрывом гранаты на русском фронте — в тот самый день, когда группа гитлеровских офицеров-заговорщиков попытается взорвать своего фюрера в его тайной ставке. Смерть Хайнца была самым страшным ударом, от которого она так никогда до конца и не сможет оправиться. Поначалу он находился в резерве, управляя принадлежавшим их отцу заводом боеприпасов, но был переведен в штрафной батальон, будучи обвиненным бывшим коллегой в аферах на черном рынке и антивоенных настроениях. Лени была уверена, что с ним расправились из чувства мести; но при всем том, что она как волчица сражалась за своих кинооператоров, чтобы избавить их от отправки на фронт, она ни разу не обращалась по поводу Хайнца ни к Гитлеру, ни к Борману. Его брак распался, и встал вопрос об опеке над его двумя маленькими детьми. Бросившая его жена водила шашни с офицером из гестапо, и Хайнц не раз получал от него письма с угрозами. Вина Лени была отягощена тем, что, пока осенью того года она заканчивала работу на студии в Праге, детей, которых, согласно желанию Хайнца, вверили ее заботам, увезли из ее дома в Китцбюхеле, и ей так никогда и не удалось возобновить опеку над ними.

В ретроспективе Лени Рифеншталь с трудом могла найти объяснение, что побуждало ее и команду столь ревностно и последовательно работать над съемками фильма, когда их мир рушился у них под ногами. Это было «абсурдно», «необъяснимо», и она относила такое усердие на счет прусского чувства долга. Но она была не одна на кинематографической сцене. По мере роста разочарования в обществе Геббельс запускал свою «фабрику грез» на еще большие обороты, пытаясь поднять национальный дух. Подходила к концу работа над самым амбициозным проектом — кинокартиной «Кольберг» (режиссер Фейт Харлан), в которой речь шла о героическом сопротивлении маленького прусского городка во время наполеоновского нашествия. Эта картина была призвана стать не только средством подъема духа, но и ответом Геббельса киноленте «Унесенные ветром» — он был так озабочен созданием этой вещи, что даже отозвал в 1944 году 100 000 человек с русского фронта для участия в массовых батальных сценах. «Преобладала стихия безумства, — скажет позже Харлан. — …По-видимому, Гитлер наравне с Геббельсом был одержим идеей, что подобный фильм мог принести им большую пользу,

чем даже победа над Россией. Возможно, что они, как и все тогда, надеялись лишь на чудо, ибо более не верили в достижимость победы каким-либо рациональным путем». Ведущая звезда этой картины Кристина Зёдербаум, игравшая героическую крестьянку, находила ситуацию до того смехотворной, что чувствовала себя перед камерой, «как мартышка».

Ну а в студиях УФА в Бабельсберге, к юго-западу от Берлина, полным ходом шла работа над другим крупным проектом, который, как надеялся Геббельс, станет немецким эквивалентом вдохновляющей «Миссис Минивер». Этот фильм под названием «Жизнь продолжается», призванный поднять боевой настрой уже совершенно павшего духом населения, снимался с 1943 года в жилом районе Берлина, подвергавшемся авианалетам союзников. Коль скоро перед этой картиной ставились такие высокие задачи, на нее щедро отпускались деньги, в ней были заняты многие из лучших тогдашних кинозвезд. Многие думали, что сам Геббельс приложил руку к написанию сценария. Не жалели ни дефицитного горючего, ни добротной цветной кинопленки, и, как и в случае с цыганами, которых присылали для Рифеншталь из лагеря заключенных, для массовок позаимствовали из лагеря пленных поляков. Работавший над этой картиной Хайнц Яворски был, пожалуй, на самом опасном участке: он снимал воздушные налеты. Съемки продолжались шесть месяцев; отснятый материал еще до прихода союзников надежно запрятали в подземелье, но после войны ничего не удалось найти. Кстати сказать, главный режиссер картины Вольфганг Либенайнер, точно так же, как и Рифеншталь, сообразил, куда ветер дует, и делал все, чтобы не допустить отправки своих сотрудников на фронт. По словам его дочери, работа над картиной была для занятых в ней чем-то вроде убежища, более или менее укрытого от внешних бурь, а отец в ее глазах был «маленьким Оскаром Шиндлером». Он явно тянул время перед лицом неминуемой развязки. После 1945 года все, кто был занят в этом утраченном полнометражном фильме, похоже, предпочли бы забыть о его существовании.

В то время, как усиливался град бомб, сыпавшийся на города Германии, затворившаяся в заль-цбургских горах Лени трудилась как окаянная. Никто не знал, чего и ожидать в случае проигрыша войны, а каждый день приносил новые страхи и ужасы. Вскоре Советская армия уже обстреливала внешние оборонительные рубежи Берлина, а союзники форсировали «Линию Зигфрида»[76]. Был освобожден Аушвиц, разнесен в щепы Дрезден[77]. Альберт Шпеер предложил матери Лени последнюю возможность уехать из Берлина и перебраться к дочери в Китцбюхель. К марту союзники форсировали Рейн, а в середине апреля Шнеебергер

обратился к Лени с мольбой помочь ему избавиться от призыва в ополчение, призванное стоять на смерть за Берлин — туда набирали даже школьников и стариков, а Шнеебергер уже разменял к тому времени шестой десяток. Лени выхлопотала ему небольшую отсрочку под предлогом работы с титрами к «Долине», и тут же за полемику с ранеными солдатами, приехавшими с санитарным поездом, была арестована его жена: она возмутила их вопросом, почему те воюют за Гитлера. И снова Лени подняла все свои связи, умоляла высокое начальство — и вот уже Гизела Шнеебергер, выпущенная из каталажки, снова ступает по берлинским мостовым.

В конце апреля Гитлер покончил с собой. Вместе с ним в бункере рейхстага простились с жизнью Ева Браун и вся семья Геббельса. Русские взяли Берлин. Под грохот последних залпов войны Лени последовала за четой Шнеебергеров в Тироль в поисках убежища. Несмотря на самые героические усилия Лени, «Долина» так и осталась незавершенной.

16
ОДНА ПОСРЕДИ ПУСТЫНИ

С момента, когда разнеслась новость о прекращении боевых действий, чета Шнеебергеров постаралась дистанцироваться от Лени. Они удалились той же ночью, покинув Лени в небольшой гостинице в Майрхофене, что в начале долины Циллерталь. На следующий день она отыскала их в семейном пансионе в холмах высоко над деревней; однако Гизела грубо отшила ее.

— С чего ты взяла, что мы станем тебе помогать? — рявкнула она на Лени. — Нацистская паскуда!

Но и Ханс не мог найти для Лени ни одного доброго слова. Он — любимый ею Шнеебергер, который еще недавно в отчаянии молил ее заступиться — и добился желаемого, — теперь не желал смотреть ей в глаза.

Такое предательство со стороны бывших друзей и нескольких из ее самых дорогих коллег (а как еще она могла квалифицировать такое отношение?!) явилось самым горьким моментом ее нового послевоенного положения. Один за другим большинство близких Рифеншталь людей, включая Арнольда Фанка, начнут открещиваться от нее, осуждая за связи со свергнутым режимом, чудовищные преступления которого лишь теперь становились достоянием широкой общественности. До Лени быстро доходило, что обратиться ей не к кому. Время, когда двери открывались перед нею, как по мановению волшебной палочки, навсегда ушло в прошлое. В отчаянии она стала пробивать себе путь сквозь хаотический Тироль, дороги которого были забиты обезоруженными возвращающимися немецкими войсками и оккупационными частями. Теперь самое главное для нее было добраться до Китцбюхеля, где она по-прежнему надеялась найти свою мать.

Эта часть Австрии попала в руки американцев; союзники несколько раз задерживали и допрашивали ее, но никогда не охраняли столь сурово, чтобы нельзя было улизнуть. Постепенно она добралась до дома — и обнаружила, что он реквизирован. Впрочем, расквартированные в нем американцы были с нею вежливы и готовы помогать — они направили ее в расположенное неподалеку бывшее имение Риббентропа, где она воссоединилась не только с матерью, но и со своим благоверным Петером! Американцы еще дважды арестовывали ее, доставив во втором случае сперва в тюрьму в Зальцбурге, затем в штаб 7-й армии для допроса. Там в одном с нею помещении находилась, среди

прочих, старший секретарь Гитлера Йоханна Вольф, а в окне она могла разглядеть многих слоняющихся по двору чинов из ближайшего окружения Гитлера — Геринга, Дитриха и адъютантов фюрера Шауба и Брюкнера.

Те, кто допрашивал Лени, выпытывали у нее, насколько близка она была с Гитлером, одновременно пытаясь выведать, знала ли она что-нибудь о концентрационных лагерях. Ну, конечно, она, как и большинство немцев, слышала об их существовании, но не в полной мере оценивала их бесчеловечность, полагая их чем-то вроде центров интернирования для отбросов общества, а позже — политических заключенных и изменников. А что касается евреев, то, как ей объясняли — да она, похоже, серьезно и не выспрашивала об этом — их там держали из-за угрозы безопасности, каковую они представляли во время войны. И вот она впервые видит пугающие фотографии Бухенвальда и других лагерей, вынуждена лицезреть зловещие снимки сплетенных мертвых тел и похожих на скелеты выживших, все эти горящие непостижимым взглядом глаза мужчин и женщин, более похожих на призраки, чем на людей…

— Ну что, теперь верите? — задает вопрос допрашивающий офицер, но все это было слишком, чтобы принимать так, как есть…

— Это все… это все не поддается пониманию. — Вот все, что она, глубоко потрясенная увиденным, могла прошептать с дрожью в голосе.

— Ничего, поймете, — холодно заявил офицер. Водворенная назад в камеру, Лени, вместе с

фройляйн Вольф, попытались поразмышлять над всеми этими ужасами. «Фюрер просто не мог знать обо всех этих вещах», — упорствовала Йоханна Вольф. Она была его секретарем в течение двадцати пяти лет и никак не могла примириться с тем, что ее милостивый работодатель, который относился ко всем обитателям Бергхофа как к своим домочадцам, и этот демонический изверг, образ которого вставал из этих чудовищных свидетельств — одно и то же лицо. «Должно быть, эти фанатики, что его окружали, скрывали от него свои преступления», — настаивала она.

Лени еще не была готова признать злодеяния Гитлера как с самого начала присущую ему составляющую часть его натуры — иначе ей пришлось бы признать и то, что она сама была введена в заблуждение. Вместо этого она предпочла толковать это как его очевидную шизофрению. Но и при таком положении дел она по-прежнему предпочитала верить, что фюрер был в контакте со своим народом в первые годы своего правления и впитал его

чаяния и любовь как позитивный заряд, желая только лучшего для фатерлянда. Только когда его великие планы провалились и победа выскользнула из его цепких рук, он и стал «духовно анемичным и совершенно бесчеловечным».

По мере продолжения допросов Лени поняла: те, кто взял ее в плен, делают свою работу на совесть. Было похоже на то, что они знали о ней больше, чем она знала сама о себе. Правда, обращались с ней сносно и иногда даже приглашали на чашку чаю с комендантом и его офицерами. 3 июня 1945 г. она была «отпущена без особого определения», причем ей было объявлено, что документ о реабилитации будет иметь одинаковую силу во всех оккупационных зонах.

Тем временем Петер нашел работу водителем у одного американского майора, которого они очень скоро признали другом семьи и который вскоре помог Лени вытребовать материалы «Олимпии» у Шнеебергеров. Ей с семейством было разрешено вернуться в ее шале в Китцбюхеле, где она предприняла попытку возобновления работы над «Долиной». Но этот спокойный период внезапно закончился, когда американцы получили приказ уйти из Тироля, передав его под юрисдикцию французов. Рифенш-таль долго размышляла, не перебазироваться ли со всем киноматериалом в новую американскую зону. Как показало дальнейшее развитие событий, это был бы самый верный ход. Но она предпочла остаться — у нее были теплые воспоминания о французах и о том, какую высокую оценку дали они ее двум великим предвоенным документальным фильмам. Французы — художественные натуры, ее друзья; какие же от них могут быть неприятности? Но тем не менее, несмотря на бумаги, выданные ей американцами, она снова подверглась аресту; на сей раз обращение было куда суровее, а допросы жестче. Отдельно подвергся аресту также и Петер. Как и всегда, когда Лени оказывалась в тяжелых обстоятельствах, ее здоровье пошатнулось, снова стали мучить почечные колики. Прошло несколько недель, прежде чем она, больная и надломленная, была отпущена к Петеру, уже находившемуся под домашним арестом в Китцбюхеле. Французский комендант майор Гийонне был удовлетворен тем, что Рифеншталь — всего лишь «увядающая третьеразрядная киноактриса».

Как раз во время ее заточения в Китцбюхеле ее разыскал сценарист из студии «Парамаунт» Бадд Шульберг. В это время он входил в американскую киногруппу, собиравшую киносвидетельства против крупнейших нацистских преступников для использования на Нюрнбергском процессе. На сотрудничество с ним дал согласие друг и личный фотограф

Гитлера Генрих Хоффманн, который идентифицировал тысячи фотоснимков, главным образом из собственного архива, указатели которого были потеряны или уничтожены. Чтобы составить такой же архив из кинолент, Шульберг и его коллеги жаждали отыскать данные всех документальных фильмов Рифеншталь, и сперва им хотелось заручиться ее помощью. Конфискованный экземпляр «Триумфа воли» у американцев уже был, но куда делись два менее известных ее «партийных» фильма, оставалось загадкой. Берлинская контрразведка снабдила Шульберга адресом разнесенного бомбами дома Лени Рифеншталь в столице; там он обнаружил неповрежденный сейф, но в нем оказалось лишь грязное белье.

В последние недели своей военной службы Шульберг распространил свои поиски и на район Зальцбурга, где в итоге выследил Лени и ее супруга майора Якоба в их «охотничьем домике» в Китцбюхеле. Он невинно представился как собрат по кинематографическому ремеслу, интересующийся фильмами Лени Рифеншталь, и супружеская чета приветствовала его. Лени не могла знать, что он был ее давним противником, ибо этот, по своему собственному признанию, «клятый еврейский интеллектуал»[78] сыграл ключевую роль в организации во время визита Рифеншталь в 1939 г. в Голливуд кампании, заклеймившей ее как «Риббентропа в юбке». Она поведала ему, что два недостающих фильма спрятаны в туннеле близ Больцано, но, поскольку ей запрещено было выезжать, у нее не было возможности узнать, там ли они по-прежнему находятся. И, понятное дело, этой информации было совершенно недостаточно для его разысканий. Возвратившись домой, он излил всю желчь от своего разочарования в интервью, которое дал «Сатюрдей ивнинг пост». Его рассказ «Нацистская красотка», опубликованный в конце марта 1946 г., выдержан в издевательско-осуждающем тоне, ставшем общепринятым в публикациях о Лени Рифеншталь, появлявшихся в годы сразу после войны. Статья не сообщала о ней никаких новых негативных фактов, но, подобно публикациям Егера, способствовала" раздуванию всевозможных сплетен и домыслов.

* * *

В конце концов французские оккупационные власти в Австрии объявили дом Лени и всю ее собственность в Китцбюхеле, в том числе и драгоценный материал кинофильма «Долина», конфискованным. Она сама, ее семья и немногие

сотрудники, которые еще оставались в ее доме, были переселены в скверное жилье в Брейзахе — маленьком городке близ Фрейбурга, в годы войны разнесенном почти до основания. С едой было туго, как и по всей Германии; к тому же дважды в неделю маленькая группа должна была отмечаться во французском полицейском участке. В этот и без того чудовищно суровый период Рифеншталь с еще большим пристрастием подвергалась допросам, на которых у нее стремились выведать про ее коллег по киноиндустрии и доискаться, что ей было ведомо о концлагерях. Наконец ее ассистенты были отпущены на все четыре стороны, но ее саму, мать и мужа перемещают в двухкомнатную квартиру в Кёнигсфельде в Шварцвальде, обязав еженедельно отмечаться в полиции в близлежащем местечке Филлингене. Здесь до нее дошло несколько пакетов от доброжелателей из США; сюда стали просачиваться новости и послания из внешнего мира.

Один из друзей Лени сказал ей, что все ее киноматериалы и бренные пожитки увезены в Париж. «Я подумала, что сойду с ума, — писала она впоследствии. — Мне казалось, что разрушен труд всей моей жизни». Уже два года как кончилась война — а по-прежнему не было перспективы праведного суда, несмотря на то что на все ее сбережения был наложен арест, а ее права и свободы попраны. Под воздействием такого напряжения распались ее отношения с Петером, и она начала процесс развода. В это время ее терзала жестокая депрессия, и она решила обратиться за помощью к врачам. Она думала, что ее отправят в санаторий, и была шокирована, увидев, что ее по приказу военного правительства под охраной везут в спецучреждение закрытого типа, короче говоря, в психушку. Там она пробыла три месяца, подвергаясь принудительной электрошоковой терапии. Лени мало что пишет в мемуарах об этом болезненном опыте своей жизни; упоминает только, что бракоразводный процесс шел в это время своим чередом. Выбитая из равновесия, находясь в состоянии стресса, она отчаянно нуждалась в помощи и отдыхе, но по сведениям, которые дошли до нее позже, она пришла к пониманию, что приказ о ее заточении в психушку был вызван главным образом стремлением властей в Париже остановить любое вмешательство с ее стороны, пока там колебались, в чьей же собственности должны находиться ее киноленты.

Наконец ее вернули к матери в Кёнигсфельд. Это был привлекательный курортный городишко среди густых лесов, с приветливым населением и богатой программой концертов и других культурных событий. Потекли куда более спокойные дни. Петер, который противился разводу, жил и работал в городе в

нескольких милях от Кёнигсфельда, принося в дом деньги и по-прежнему надеясь на примирение. Мать Лени также считала, что паре лучше было бы воссоединиться; но Лени сопротивлялась, памятуя о прошлых изменах Петера.

Этой осенью ее разыскал один франко-германский кинорежиссер, который принес удивительные новости. Ему было ведомо местонахождение отпечатка ее ленты «Долина», и он готов был помочь ей вернуть его, а также обрести свободу, если она согласится вступить с ним в партнерство. Чего же он хотел от нее? Полномочий выступать в качестве поверенного от ее имени, равной доли в любых прибылях, эксклюзивных прав на распространение всех ее фильмов и права выступать в качестве агента на все контракты по всем будущим фильмам и книгам сроком на десять лет. Перспектива вновь оказаться свободной и получить возможность работать казалась ей столь немыслимой, что Лени готова была заплатить любую цену и все подписала. Получив в начале 1948 года официальное извещение о том, что арест, наложенный три года назад на ее дом, снят, она пришла к заключению, что ее благодетель и впрямь имеет влияние в тех сферах, о которых он вел речь. Его адвокаты начали долгую тяжбу, пытаясь добиться возвращения конфискованных фильмов.

С юных лет Лени привыкла обретать успех везде, где искала его; такого у нее больше никогда не будет. Когда закончилась война, ей было лишь сорок два года, и в эти первые послевоенные годы она пыталась поверить, что это ее положение только временное. Пройдет немного времени, ее права будут восстановлены, и она снова сможет свободно работать — надо только поверить в это. Но, увы, было похоже на то, что за любым ничтожным улучшением в ее положении немедленно следовал неожиданный и опустошительный откат назад, и в итоге она оказывалась так же далека от цели, как и прежде. Едва был снят арест с ее дома, как последовал первый удар: в Париже был опубликован «Интимный дневник», якобы принадлежащий перу Евы Браун, с многочисленными оскорбительными упоминаниями о Лени Рифеншталь. История мигом разлетелась по страницам европейской желтой прессы, и французские адвокаты Рифеншталь пришли к мнению, что, ввиду подобной «славы», весь прогресс, достигнутый в деле о возвращении ее конфискованной собственности, сведен на нет.

Источником этого гнусного материала был не кто иной, как Луис Тренкер, который ручался за его подлинность. По его словам, Ева Браун лично передала ему манускрипт, но он ни разу никому не показывал подлинник. Все, что когда-либо кому-либо попадалось на глаза, это 96 машинописных страниц набело, без

какой-либо аннотации либо правки от руки. Это было фривольной и забавной стряпней, на которую как мухи на мед налетели историки и охочая до подобных сенсаций публика, залюбовавшаяся образом Евы-куртизанки, проводившей время в приятном безделье среди шелковых штандартов со свастикой и в эротических мечтаниях о своем фюрере. В реальной жизни, в кругу Евы Браун было хорошо известно о ее почти безумной ревности к потенциальным соперницам за благосклонность Адольфа Гитлера; на этом ее свойстве и построен «дневник». В частности, Браун представлена на его страницах мучительно размышляющей об истинной природе отношений Рифеншталь со своим любовником. Чем же так очаровала ее любовника эта твердолобая Рифеншталь? Уж конечно, не политическими взглядами. Напротив, если верить страницам «дневника», выходит, что Гитлер высмеивает политические декларации Евы как «сучьи бредни»; но зато, говорят, отдал должное ее «прекрасному телу» — даже при том, что вся она из себя «сплошной инстинкт», а это отталкивало фюрера. На страницах фальшивки то и дело упоминается о том, что Лени Рифеншталь танцевала в Бергхофе голая перед Гитлером[79], «вся из себя — чванство и манерность», «крутила перед фюрером задом»… «Я ненавижу эту женщину», — заявляла Ева, если верить страницам пресловутого «Дневника».

«Франс суар» с наслаждением смаковала эту историю, рассуждая о том, что, возможно, Марлен Дитрих выступит в роли Лени, когда дойдет дело до экранизации «Дневника». Адвокаты Лени предупреждали ее, что ей придется навсегда распрощаться с «Долиной» и всем прочим, что ей принадлежит, если не докажет, что «Дневник Евы Браун» — фальшивка. Но как она могла доказать? Очевидно, ей для этого нужно схлестнуться с Тренкером в суде, но сомнительно, чтобы он пошел на попятную и признался в сочинении фальшивки. Да и сама Лени не в силах была в это поверить. Несмотря на былые разногласия между ними, неоднократные срывы ее планов (к чему, как она была уверена, прикладывал руку Трен-кер) и несмотря на его иррациональную ревность к ее успеху, она не могла представить, чтобы он пошел на такую чудовищную клевету. Положим, он обзывал ее жирной козой (или как он ее там величал?). Положим, он даже способен на воровство идей у товарищей по ремеслу; но чтобы на такую наглость и низость?!! Да как мог он так опуститься?!

Автор предисловия к «Интимному дневнику Евы Браун» Дуглас Л. Хьюлетт рассказывал, как Луис Тренкер встречался с Евой Браун в Берлине, а затем в Китцбюхеле зимой 1944—1945

гг.; тогда же она якобы и передала ему текст «Дневника» в запечатанном пакете на хранение — Хьюлетт уверял, что этот факт подтверждался семьей самой Евы Браун. Этот запечатанный пакет с инициалами ЕВ был вскрыт после смерти Евы осенью 1945 года в Больцано в присутствии нотариуса Макса Фьерези. Американские представители оккупационных сил были поставлены о нем в известность и, по сведениям, не нашли в манускрипте ничего, что могло бы считать его фальшивкой. Тем не менее издатель вынужден признать, что отсутствие каких-либо сопровождающих комментариев или поправок, сделанных рукой самой Евы Браун (хотя легко предположить, что эти комментарии могли бы показаться, по ситуации того времени, неосторожными) отрезает возможность формальной графологической проверки документа.

По мере того как рос интерес публики к колоритным «откровениям» дневника и начали появляться первые сомнения, Тренкер уклонялся от вопросов о происхождения дневника. Со временем эта история вовлечет его в большой скандал, который серьезно подмочит его репутацию; но в первые дни после публикации «Дневника» Лени Рифеншталь оказалась припертой к стенке. Ее письмо к Тренкеру с требованием разъяснений долгие недели оставалось без ответа; когда же контакт между Лени и Тренкером все-таки произошел, обидчик не ответил ни на один вопрос Лени. Вместо этого он ханжески заявил: ей, как верившей в лживые доктрины фюрера, следует ожидать, что придется пройти сквозь чистилище, которое она, как и столько других, «заслужила». Возможно, это будет для нее «временем покаяния и душевных поисков» — авось оно обернется «душевным возрождением», которое положит конец всем ее метаниям.

После войны германским подданным было запрещено возбуждать судебные процессы за пределами страны, да и в любом случае у Рифеншталь не было средств самостоятельно возбудить процесс против издателей. Однако она узнала, что сестра Евы Ильзе Браун, у которой также не было ни гроша, искала способ затеять в Германии судебный процесс, который заклеймил бы «Дневник» как фальшивку: он печатался в одном из еженедельников, выходивших в этой стране. Первая встреча этих двух дам оказалась колючей: Ильзе хотелось выяснить, была ли Лени в сговоре с Тренкером или нет… Но в итоге они согласились объединить усилия и сделать совместное заявление для обращения за юридической помощью.

А пока что Лени не могла вдоволь надышаться вновь обретенной свободой, проводя время на горе Вендельштайн в баварских Альпах. В день ее рождения к ней наведался Ханс

Эртль. Она не видела его давно — с тех пор, как он не получил приглашения на премьеру «Олимпии». Встретившись, они никак не могли наговориться, обсуждая все новости и сплетни, и наконец дошли до странной истории с так называемым «дневником Евы Браун». Эртль поведал Лени, как в ноябре 1946 года Тренкер пытался раздобыть у него информацию и о Лени, и о Еве Браун, по его словам, для итальянской газеты. Он также написал другому альпинисту-кинооператору — Вольфгангу Гортеру, выспрашивая специфические детали о детстве Евы и ее романах, напирая на необходимость соблюдения строжайшей тайны. Рифеншталь смогла раздобыть тому подтверждение — нанесла лично визит к Гортеру и получила от него то самое письмо Тренкера для снятия нотариально заверенных копий, Ханс Штегер также написал ей о том, как Тренкер увивался вокруг него, пытаясь раздобыть скандальный материал. В частности, ему хотелось заполучить ту самую фотографию, которая была снята во время бойни в Конски.

— Разумеется, я послал его ко всем чертям, — заверил ее Штегер.

Среди тех, кто побывал у Лени в этот тяжкий период, был американский морской офицер и наблюдатель на Нюрнбергском процессе Майкл Мусманно, который впоследствии стал судьей Верховного суда штата Пенсильвания. Мусманно расследовал последние дни Гитлера — о чем вскоре напишет книгу — и опрашивал каждого знакомого с фюрером, кого только мог разыскать. В ходе разговора Мусманно сказал Лени, что она может заручиться его поддержкой в опровержении «Дневника» — фальшивки с первой до последней страницы. А Тренкер, по его мнению, — великий обманщик. Американским агентствам этот документ был знаком, и в случае необходимости она может получить дальнейшую информацию из Военного департамента в Вашингтоне. Среди тех, кого Мусманно опрашивал о последних днях главаря нацистов (лично или через посредников) были мюнхенская горничная Гитлера фрау Винтер и его личный фотограф Генрих Хоффманн, у которого Ева Браун работала по найму, — ведь именно у него в фотостудии Гитлер впервые увидел эту смазливую юную барышню, поднимавшуюся по стремянке.

…Судебное слушание состоялось в Мюнхене 10 сентября 1948 года. Суд вынес решение в пользу Ильзе Браун и Лени Рифеншталь. Дневник был признан фальшивкой, и против издателей были выдвинуты судебные предписания. Но предпринять каких-либо действий против автора суд не мог, так как в это время Тренкер состоял в гражданстве Италии и,

следовательно, находился под ее юрисдикцией.

Уже после слушания было сделано интригующее открытие, что фрагменты этих пресловутых мемуаров были позаимствованы — причем иной раз в практически нетронутом виде — из старинной книги графини Лариш-Валлерзее о жизни при венском императорском дворе и трагической любви принца Рудольфа из рода Габсбургов к Марии Вечера. Но что так никогда и не прояснилось до конца, так это степень участия Тренкера во всем этом таинственном деле. Был ли он единственным составителем подложного «Дневника» или участвовал в некоем сговоре? Но еще в апреле 1957 года в журнале «Штерн» была опубликована статья «Лжет ли Луис Тренкер?», в которой была предпринята попытка докопаться до смысла всей этой смеси полуправды и увиливаний, которыми окружал себя южнотирольский кинорежиссер. Несколько лет спустя в своих собственных мемуарах Тренкер опять уверял, что получил дневник из рук Евы, но что второй экземпляр этого дневника был найден в шкатулке вместе с другими документами сразу после войны итальянскими партизанами в Южном Тироле и что не кто иной, как префект Больцано подтвердил этот факт 19 августа того же года. Этот «второй» экземпляр попал к агентам американской прессы, по словам Тренкера, задолго до того, как был вскрыт его собственный пакет.

В недавно вышедшей биографии Тренкера, написанной в сотрудничестве с его сыном Флорианом, Штефан Кёниг рассказывает следующее. Один из друзей Тренкера, голландский кинематографист Ян Боон, который провел часть военных лет в регионе Китцбюхеля, помнит, как он по просьбе Тренкера «контрабандой провозил пакет туда-сюда через «зеленую границу» между Германией и Австрией». Поначалу он думал, что это какой-нибудь киносценарий, который Тренкеру хотелось бы сберечь понадежнее; но вот однажды, спрятавшись от пограничного патруля, Боон заглянул в текст и понял, что никакой это не киносценарий. Оказывается, он рисковал и пуще глаза своего охранял дневник — «непристойный, вульгарный и порнографический». На вопрос, считал ли он Тренкера автором этой гнусности, Боон не дал ответа. Почтенный старец с мгновение колебался, но вовсе не от смущения, подчеркивает Кёниг. Чтобы подчеркнуть причину уклонения от ответа, Боон поведал такую историю. Судьба сдружила его с далай-ламой, и вот однажды ему прислали фотокарточку, запечатлевшую такое теплое приветствие между ним и тибетским лидером, какое бывает только у близких друзей. «Не знаю, поймете ли вы, что я вам скажу, — заявил Боон Кёнигу, — но я никогда не стал бы

публиковать это фото». По мнению старика-голландца, преданность узам дружбы ненарушима вне зависимости от ситуации. «Кто я такой, чтобы трубить на весь свет о своей дружбе с далай-ламой? И кто я такой, чтобы разбираться и выяснять степень порядочности моего «снежного брата»?»

* * *

К концу 1948 года Денацификационный суд в Филлингене подтвердил, что Лени Рифеншталь не состояла ни в нацистской партии, ни в какой-либо из ее дочерних организаций, и в 1949 году во Фрей-бурге Баденский государственный комиссариат по организациям, занимавшимся политическими чистками, подтвердил это решение, невзирая на французский протест, добавив, что, по его данным, несмотря на «слухи и уверения, распространяемые среди публики и в прессе», не нашлось «свидетельств таких отношений между нею и кем-либо из этих людей, каковые не проистекали бы из нормального коммерческого взаимообмена во время исполнения порученных ей художественных проектов». Не обнаружилось ни одного свидетеля или документа, который указывал бы на близкие отношения Рифеншталь с Гитлером. Напротив, целый ряд свидетелей из бывшего гитлеровского окружения показали под присягой, что таковые отношения не имели места.

Этот же суд признал фильм «Олимпия» международным проектом, а стало быть, не подпадающим под рамки преследования, и принял заявление Лени, что «Триумф воли» был заказом, от которого она тщетно пыталась отстраниться. Она выступала в качестве документалиста и не имела намерения создать эту картину как средство пропаганды национал-социалистической партии; по мнению суда, на нее нельзя было возлагать вину в последующем использовании фильма с пропагандистскими целями.

Должно быть, после вынесения этого решения Рифеншталь почувствовала, что ее изоляция подходит к концу. Она была реабилитирована по всем пунктам, тем более что суд признал за нею дружеские отношения с евреями, а также факт, что в нацистские годы она нанимала на работу для создания своих фильмов лиц «неарийского» происхождения. Более того, суд подчеркнул, что «Триумф» был создан, когда еще не были официально провозглашены антиеврейские законы и со стороны еще не были очевидны планы подготовки Гитлера к войне — еще бы, ведь он скрывал от обывателей истинную природу своего

«движения»! Она не требовала, чтобы ее работники отдавали гитлеровский «салют».

Несмотря на все это, французское военное правительство осталось недовольным и вторично заявило протест. В результате шесть месяцев спустя Ба-денский комиссариат вынес — в отсутствие Лени — новое решение, на сей раз провозглашавшее ее «попутчицей» и «сочувствующей», что лишало ее избирательного права.

В промежутке между этими слушаниями по денацификации Рифеншталь пришлось отбивать атаки на первом из «дел», возникшем на основе клеветнических статей, которые будут преследовать ее в послевоенные годы. 1 мая 1949 года журнал «Ревю» опубликовал статью об использовании «цыган-рабов» при съемке «Долины». Во время слушаний, проходивших в ноябре, владелец журнала Хельмут Киндлер кричал: «Фильм «Долина» никогда не должен выйти на экран! Ибо ты — режиссер на службе у самого дьявола!» Но его пылкая речь не произвела впечатления на судью, который, присудив Рифеншталь возмещение морального вреда, напомнил суду, что систематическое преследование цыган началось только через два года после того, как она использовала их как артистов, а главный цыганский свидетель со стороны Киндлера был обвинен в лжесвидетельстве.

В этот период, когда сбережения ее были заморожены, а доходов — никаких, существование Лени Рифеншталь зависело от благотворительности ее знакомых в Германии и за рубежом, которые помогали ей не только деньгами, но и продуктами, одеждой и медикаментами. Она вернулась на жительство в Мюнхен, находившийся в американской зоне, где заняла крошечную комнату прислуги в доме у своих друзей, у которых был скромный бизнес по ремонту автомобилей. Позже, благодаря щедрому подношению бывшего главы студии «Тобис» герра Майнца она получила возможность нанять небольшую квартирку в лучшем районе; и хотя две из трех комнат тут же пришлось сдать, чтобы было чем платить арендную плату, по крайней мере, мать Лени получила возможность переехать к дочери.

В июне 1950 года «Американ Моушн Пикчер Бранч» милостиво разрешил Рифеншталь сделать инвентарный список архивного материала, спрятанного в бункере в Берлине и счастливым образом оказавшегося нетронутым. Верная «Пятница» Лени Эрна Петерс, которая делила с ней монтажную студию с 1933 года, отправилась в Берлин и под надзором американцев каталогизировала почти 1500 коробок с кинолентами. Там были и все фильмы, созданные до съемок «Долины», и большое количество неиспользованного материала «Олимпии». Однако

несколько лет спустя, когда наконец было принято решение о возвращении Рифеншталь этого материала, бункер оказался пуст; только в 1980-е годы удалось выяснить, что этот киноматериал был переправлен в Библиотеку конгресса в Вашингтоне. Ничего не вышло и из контракта, который Лени заключила с франко-германским режиссером месье Демаре, который между делом эмигрировал в Соединенные Штаты. Итальянский режиссер синьор Па-ноне обещал ей работу в Риме — цветной «лыжный» фильм; ему понравилась ее трактовка. Фильм предполагалось назвать «Красные дьяволы» и снимать в Кортино-д'Ампеццо, но спонсоры Паноне отказались финансировать какой-либо фильм, в котором будет участвовать Рифеншталь. На выручку пришла было другая компания, но она потерпела крах, когда, застрелившись, покончил с собой директор. Третья итальянская компания, которая создала новое предприятие совместно с синьором Грамацио, успешно осуществила свой первый проект — новую редакцию «Синего света» с новой звукозаписью. Премьера состоялась в Риме в ноябре 1951 года под названием «Колдунья Св. Марии», а в апреле следующего года картину планировалось показать в Мюнхене. Однако перспектива возможного возобновления ее карьеры дала повод желтой прессе вновь вытащить на свет божий истории, порочащие имя Рифеншталь. Несмотря на то что одно дело против Лени им уже было проиграно, журнал «Ревю» снова поднял шум, обвиняя Лени в «соучастии» в бойне в Консти, озаглавив статью «Лени Рифеншталь молчит об этом». Добрая слава лежит, а худая бежит — и снова конец всем надеждам… Из-за мощного бойкота, который встретил кинокартину в Германии, она не покрыла даже издержек, и потому отношения Лени со своим новым партнером вылились в судебную тяжбу. Хуже того — когда подобная статья вышла в Париже, возвращение ее конфискованных фильмов, переданных австрийскому посольству, снова задержалось на неопределенный срок. На нее давили груз долгов и перспектива новых судебных процессов, и никакого света в конце тоннеля….

* * *

По итогам второго денацификационного суда Лени Рифеншталь была возвращена ее полуразгромленная берлинская вилла, которую заняли оставшиеся с войны русские бездомные беженцы. Больше того за нею было признано право работать, хотя предложение ей поступило только от Скандинавского олимпийского комитета, предлагавшего ей съемки зимних и

летних Олимпийских игр. Тронутая таким вниманием, Рифеншталь тем не менее отклонила предложение, решив, что ей никогда не превзойти Олимпийский фильм 1936 года[80].

Но если суд мог установить непричастность Лени к военным преступлениям нацизма, то он не в состоянии был подавить нездоровый интерес публики, подогреваемый публикациями таких трактовок истории кино, как психологический анализ Зигфрида Кракауэра «От Кальяри до Гитлера» (1947), а также манерой, в которой велись репортажи о ее процессах. Лени оставалась желанной добычей прессы; а где речь идет об увеличении тиражей, об этике нет и помина. Так, например, лондонская «Санди Кроникл», давая материал о четырехчасовом процессе против журнала «Ревю», по-прежнему величала ее не иначе как «рыжеволосая Лени Рифеншталь, любимая киноартистка Гитлера со знойным голосом», а решение суда в ее пользу называла «победой стройных лодыжек и шестидюймовых каблуков ее безременных римских сандалий над элегантностью немецкого младшего капрала, который 12 лет назад при весьма необычных обстоятельствах сделал ее фотографию и которая неделю назад едва не поломала ей карьеру…» В статье с подзаголовком «Тюльпаны от ее поклонников» рассказывается о том, как на известной фотокарточке «привлекательная мисс Рифеншталь в изящно скроенных сапогах для верховой езды и при револьвере в кобуре вермахта» наблюдает за тем, как упоенные победой германские войска выпускают очередь из пулемета — пули рикошетят от булыжных мостовых и убивают тридцать мужчин, женщин и детей, после того как они в течение нескольких часов копали себе могилу голыми руками.

Далее в статье говорилось, что миллионы простых немцев были удивлены вердиктом суда, вспоминая те дни, когда фотографии Лени Рифеншталь рядом с фюрером публиковались в каждой газете и появлялись на всех киноэкранах. Они не забыли, как ей были даны «эксклюзивные права стоимостью в миллион фунтов» на съемки берлинских Олимпийских игр и как все кинотеатры Германии принуждены были показывать его в течение недели. В те дни они, почти что усмехаясь, наблюдали за тем, как Лени Рифеншталь «часами лежала, распростершись на земле перед Гитлером, снимая фюрера «под разными ракурсами» и стараясь запечатлеть его взгляд, но были неподдельно шокированы, узнав, что бывшая кинозвезда «лично присутствовала при нацистских зверствах, о которых большинство участников будут говорить, что таковых вовсе не происходило».

В послевоенной Германии, раздавленной бременем

варварских преступлений, творившихся от имени народа, каждый рад был дистанцироваться от произошедшего, свалив на того, кто стоял к этому ближе. «А вот Лени Рифеншталь, — могли говорить они. — Она водила дружбу с Гитлером — значит, ей было ведомо больше, чем нам! На ней больше вины, чем на нас». Отношение этих людей легко понять, и никакие судебные решения им ничего не объяснят. Вооруженная фактами, установленными берлинским судом, Лени могла теперь требовать возвращения материалов к фильму «Долина», взятых французскими властями, хотя делать это ей пришлось опять-таки при посредничестве третьих лиц. Узнав на каком-то этапе от Отто Лантшнера, что фильм находится под угрозой гибели, она подстерегла министра финансов Австрии, перехватив его в поезде по пути в Вену, умоляя лично вмешаться от ее имени. Наконец, киноматериал — целый товарный вагон! — был возвращен Лени; ей не терпелось снова коснуться его пальцами… Пусть все итальянские проекты провалились — компенсацией за это будет, по крайней мере, возможность закончить эпическое повествование, над которым она работала все годы войны.

Но еще один шок ожидал ее — оказывается, здесь успели похозяйничать чужие руки. Французские кинодеятели, убежденные, что находящиеся в их руках ленты — военный трофей, бесшабашно резали вдоль и поперек уже смонтированные части фильма. Некоторые фрагменты оказались поврежденными, другие отсутствовали вовсе. По-видимому, чем больше Рифеншталь настаивала на возвращении своего фильма, тем больше французские агентства силились доказать, что оно было конфисковано по праву, опасаясь быть обвиненными в краже и нарушении авторского права. «Лучше бы он был вовсе утерян или погиб, чем его обнаружат в таком состоянии», — вполне могли рассуждать они. В такой ситуации следует считать чудом, что от него вообще что-то уцелело.

Вскоре Лени решила для себя, что, коль скоро не удастся проследить судьбу недостающих фрагментов, можно подредактировать линию сюжета. Ей удалось заключить пару контрактов о прокате по Германии и Австрии, а также заручиться помощью в монтаже самого д-ра Арнольда, изобретателя знаменитой камеры «Аррифлекс». Лени собрала кое-какой капитал, продав свой дом в Берлине (увы, за жалкую долю от его реальной стоимости!), и после напряженной двухмесячной работы смонтировала новый вариант картины. Ее давнишний сподвижник Герберт Виндт записал с Венским симфоническим оркестром музыкальное сопровождение фильма. И вот в феврале 1954 года — через два десятилетия после начала проекта! — в

Штутгарте наконец-то состоялась премьера.

Сидя в кресле в темноте кинозала, Лени Рифеншталь пыталась смотреть картину беспристрастными глазами массового кинозрителя; но поскольку в течение стольких лет своей жизни она была загипнотизирована этой «фильмой», ей трудно было оставаться объективной. Но что больше всего поразило ее, так это то, что недуги, которые время от времени одолевали ее во время съемок, похоже, сказались на ее игре. Фигура, которую она видела на экране, не походила ни на ту женщину, которой она теперь была, ни на ту, для которой она первоначально сочинила эту роль. Ей с трудом доставало терпения смотреть на экран, совершенно убедившись в том, что серьезно ошиблась, когда сочиняла для себя эту роль. К тому же без пропавшего материала фильм оставался в ее глазах несбалансированным. Правда, основная сюжетная линия не пострадала, но развитие некоторых дополнительных тем пришлось укоротить. В частности, пропал имевший символическое значение фрагмент, показывающий возрождение земли после смерти себялюбца-помещика. Она выступила как самый суровый самокритик, ибо визуально фильм был великолепным и при этом куда более зрелым и отшлифованным, чем «Синий свет». И все же он далеко не отвечал ее мечтаниям и слишком жестоко напоминал ей о пертурбациях, связанных с его созданием.

Публика приняла картину с энтузиазмом, снова и снова вызывая Лени на сцену после того, как сеанс завершился. Прокатчики остались в восторге. Рецензии были разные, но фильм вызвал широкий отклик в Италии, где одним из его поклонников стал Витторио де Сика[81]. Одно время казалось, что прокату фильма может помешать поднятая пыль обвинений в использовании «рабского труда» заключенных цыган; но Лени встретилась с главами Ассоциации выживших в концентрационных лагерях, которые затем выпустили пресс-релиз, в котором говорилось: хотя они предпочли бы, чтобы означенный фильм в текущее время не выпускался в прокат, они не будут предпринимать никаких акций против его демонстрации. Рифеншталь демонстрировала его до тех пор, пока он приносил хоть какую-то выручку, а затем сняла с публичного показа. С тех пор его редко где можно увидеть, хотя захватывающие дух фрагменты были включены Мюллером в телеверсию биографии Рифеншталь. Имеется ряд академических трудов, позволяющих дать оценку фильму во всей его целостности и полноте, в том числе работы Дэвида Хинтона, дающие умную оценку замыслу фильма и его реализации. Хинтон находит Лени-актрису очень убедительной в роли Марты, но

соглашается с тем, что настоящей звездой оказался Франц Эйхбергер, разысканный Лени на лыжных склонах. Игра этого молодого человека вылилась в чудесный, естественный перформанс, отмеченный истинным духом невинности и наивности. Приходится сожалеть о том, что ему более не суждено развивать свою артистическую карьеру — это большая потеря для всех. По мнению критика, фильм «Долина» выказывает знание человеческой природы, которая значительно превосходит показ человеческих слабостей в «Синем свете». Хинтон подчеркивает, что, показывая несправедливость феодальной системы, позволявшей одному человеку извлекать выгоду ценою усилий и страданий других, Лени Рифеншталь трансформировала американский жанр вестерна в европейский социальный критицизм — борьбу скотоводов с землевладельцами. Битва за воду была актуальным предметом сражений простых общинников со своими хозяевами на протяжении многих веков истории Европы, и этот сюжет может восприниматься как аллегория равным образом двенадцатого и восемнадцатого столетия, в котором, по мнению Хинтона, и развивается действие картины.

Казалось, наконец-то удача улыбнулась Лени Рифеншталь. Настало время продвигать вперед проект с картиной «Красные дьяволы» — та же «Пентесилея», только на лыжах. Лени уже смирилась с мыслью, что настоящей «Пентесилеи», оборванной залпами войны, уже не воскресить. А более «легкомысленный» ее вариант — отчего бы нет? «Красные дьяволы» — это знаменитые австрийские лыжники; им противостоит норвежская женская команда. Осовремененный вариант схватки греков и амазонок. Возглавлявшие команды Михаэль и Христа — осовремененный аналог Ахилла и Пентесилеи — неизбежно влюбляются друг в друга во время этой «веселой военной кампании», как называет их приключения сама Лени. Добродушные проказы и забавы уступают место массовой напряженной гонке — «охоте на лисиц» в стиле Фанка, но на сей раз в цвете и с музыкальным сопровождением, усиливающими впечатление от красоты их движений. Лени надеялась, используя технические приемы, применявшиеся при монтаже «Олимпии», скоординировать «симфонию красок, музыки и движения».

Как и в случае с настоящей «Пентесилеей», началась масштабная предсъемочная работа. Были запланированы варианты на трех языках, а также версия в D-3 — последнее тогда слово в кинотехнике. А какие имена предполагалось задействовать в главных ролях! Жан Маре, Витторио де Сика, Ингрид Бергман и даже — представьте! — молодую Брижит Бардо! Но как только уже были выбраны места для съемок и,

казалось, достигнута договоренность о финансах, австрийское правительство, науськиваемое оппозицией — мол, и на что только идут деньги налогоплательщиков! — отказалось принять участие в финансировании. Проект был погублен метким броском камня в цель. После дискуссий с представителями правительства в Вене глава германской студии, участвовавшей в этой предполагавшейся совместной постановке трех стран, Герберт Тишен-дорф остался убежденным в том, что Лени Рифеншталь придется столкнуться лицом к лицу с крайне неприятными фактами. «Тебе до конца жизни не разрешат снимать», — заявил он ей.

17
В АФРИКУ И НАЗАД

Вдруг откуда ни возьмись в конце 1952 года Лени Рифеншталь получает письмо от французского драматурга и кинорежиссера, знаменитого авангардиста Жана Кокто. Оно подняло ей дух как раз в ту пору, когда казалось, что мужество навсегда покинет ее, и привело к искренней дружбе между двумя видными художниками. Два года спустя Кокто, возглавивший в том сезоне кинофестиваль в Каннах, всею душою проникся к картине «Долина», предполагавшейся к показу. Его настолько тронули несравненная поэзия фильма и его «брейгелевская глубина», что он сам предложил написать субтитры на французском языке. В глазах западногерманского правительства Рифеншталь по-прежнему оставалась художником с запятнанной репутацией, и на просьбу Кокто был послан отрицательный ответ на том основании, что фильм этот «не подходит ни в коей мере, чтобы представлять Федеративную Республику Германию». Тогда Кокто показал картину неофициально, вне конкурса. Одновременно он высказал пожелание работать под руководством Рифеншталь, и вот два даровитых мастера разрабатывают амбициозный проект под названием «Фридрих и Вольтер»; в нем Лени Рифеншталь повествует об отношениях между Фридрихом Великим и великим французским философом, в которых любовь чередовалась с ненавистью. Кокто собирался сыграть обе роли, и правдоподобие фильма строилось главным образом на силе анекдотического диалога и исторической точности. И Кокто, и Лени были настолько захвачены идеей, что их мало волновало, будет их труд оплачен или нет. Но, увы, проект оказался не счастливее прочих, за которые Рифеншталь пыталась браться в эти злополучные годы. Из-за слабого здоровья ее французского друга и невозможности заручиться финансовой поддержкой мечта так и осталась мечтой. Дело — табак! Как печально заметил несостоявшийся партнер Лени незадолго до своей кончины в 1963 году, они оба — художники, родившиеся не ко времени…

Шли годы, и по всему выходило, что мрачное предсказание Тишендорфа сбывалось. Лени по-прежнему оставалась социальным изгоем, подверженным регулярным унижениям, и все шло к тому, что ей больше не суждено будет снять ни одного фильма, хотя она упорно отказывалась верить в это. Свидетельство, что этот бойкот имел в основе своей конкретную

политику, находим в статье Артура Л. Майера «Riefenstahl Issue»[82] в журнале «Film Comment» (1965). В послевоенный период Майер отвечал за всю кинодеятельность в американской оккупационной зоне Германии, а эта позиция предусматривает тесные контакты с коллегами во французской и британской администрациях соответствующих союзных зон. В разрешении на работу отказывали всем кинематографистам, которые могли быть «отождествлены» с нацистским режимом, и Лени Рифеншталь также была в этих черных списках, вспоминал Майер. Сам он, по собственному признанию, испытывал «большое восхищение» ее творчеством и знал, что она бывала «раздосадована» его решениями; но что ему было делать, руки у него были связаны. Ему приходилось считаться с «законами». По его мнению, это была глупая, близорукая политика, следствием которой являлось одно лишь бегство талантов. Множество западногерманских кинематографистов бежало в Восточную Германию, где нашли себе работу, славословя коммунистов — так же формально, как прежде были связаны с нацистами, только ради куска хлеба. По оценкам Майера, после этого исхода западногерманское кино не могло восстановиться в течение тридцати лет. Подлинные гении встречаются слишком редко, чтобы ими разбрасываться — независимо от того, нравятся нам их обладатели или нет.

Весною 1955 года фильм «Олимпия», который дотоле еще не выпускался в прокат ни в Англии, ни в США, демонстрировался приватным образом в Музее современного искусства в Нью-Йорке. Среди публики в кинозале был Вернон Янг, собиравшийся написать рецензию на этот кинофильм в элитарном ежеквартальнике. Янг уверял, что пришел на сеанс без каких-либо личных предубеждений или нездорового любопытства. Может быть, это и так, но, конечно же, он мог смотреть этот фильм только глазами послевоенного человека. После 1945 года никто не мог бы отделить бессознательные сигналы, посылаемые этим фильмом, от ужасов холокоста. Пламя олимпийского огня, пылавшее в чаше над стадионом, осквернённым полотнищами со свастикой, не могло ассоциироваться ни с чем иным, кроме как с огнем войны и страшных печей в лагерях уничтожения. Янг был удивлен, что его так тронуло артистическое мастерство, с которым был сделан этот фильм. Он ощутил глубокий дискомфорт от чувства, что его сердце взволновал «лиризм, явленный врагами всякой лирики».

Покидая зрительный зал, он услышал слова одного скептика: «Да ведь с такими-то кинокамерами попробуй промахнись!» Да в камерах ли дело? — подумал он. «Попробуйте отыскать хотя бы пять минут чего-нибудь равноценного на всех этих «Фокс-

Мовитонах», «Пате» и «Парамаунтах» — а ведь это глаза, уши, нос и голос мира! Ничего подобного вы там не найдете! «Олимпия-36» — не ролик новостей; это — эстетизированная история». И далее: «Возможно, американцы и выиграли Игры[83], но благодаря фильму Рифеншталь победительницей стала также и Германия. Ну а если это — Германия под водительством рейхсфюрера? Что ж, замечает он, случается, что бюст бросает тень на цитадель, где он установлен.

Вскоре после показа в Нью-Йорке ряд выдающихся голливудских кинорежиссеров провозгласили «Олимпию» одним из 10 лучших фильмов, когда-либо сделанных за всю историю кино. В Германии влиятельные киноклубы стали приглашать Лени на обсуждения ее творчества и дискуссии о творчестве других мастеров кино. Какое-то время казалось, что стало возможным показывать ее кинофильмы в кругах людей искусства и объективно обсуждать их, как на родине, так и за рубежом. В Англии Британский институт кинематографии пригласил ее выступить весною 1960 года в цикле воскресных лекций, которые читают знаменитости, с докладом «Моя работа в кинофильмах». В напечатанной программе, разосланной членам клуба еще на исходе 1959 года, говорилось, что среди тех, кто выступит на дискуссии, заявлены режиссер Айвор Монтегю (который работал с Альфредом Хичкоком, был удостоен Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами» за 1959 год и написал историю кинематографа, в которой о Рифеншталь не было сказано ни единого слова) и актер Питер Селлерс. Средства массовой информации мигом распространили новость о ее предполагаемом приезде, и почти немедленно в Британский институт кинематографии потоком хлынули протесты, иные из которых были совершенно яростные. Айвор Монтегю отменил свое выступление. Кинообщество Госпиталя Сан-Томас пригрозило отозвать свое корпоративное членство, а «некий джентльмен пошел так далеко, что разбил кулаком фотографию мисс Рифеншталь в гостиной клуба — сцена, которая наверняка потрясла это место оживленных и дружелюбных встреч».

Неодобрение заявленным визитом Рифеншталь высказало даже посольство Германии в Англии. Тем не менее Стэнли Рид, который в качестве инспектора Британского института кинематографии и направил Лени это «провокационное» приглашение, был решительно убежден, что всякий, кто сыграл сколько-нибудь значительную роль в кинематографии, имеет право быть услышанным независимо от своих политических привязанностей. «Самому сатане скажем: «Добро пожаловать в Британский институт кинематографии, — гордо провозгласил он,

— если только он снимает хорошее кино». Питер Селлерс согласился с ним. Он находил всю эту газетную шумиху совершенно отвратительной и вновь подчеркнул свое желание выступить в одной дискуссии с Лени Рифеншталь. В своем письме к Айвору Монтегю, распространенному среди прессы, он заявил, что по сравнению с блистательным вкладом Лени Рифеншталь в искусство кинематографии усилия и его самого, и г-на Монтегю кажутся тщедушными. И добавил: «Черт ли с ними, с политическими взглядами мисс Рифеншталь — и с вами заодно!»

Еще подлило масла в огонь моровое поветрие антисемитизма, распространившееся по Великобритании. Огромные свастики были намалеваны на воротах еврейского кладбища в Буши-Парке; аналогичные знаки и нацистские лозунги появились в Хэмпшире, Девоне, Бристоле, Кингстоне-на-Темзе и в Манчестере. Британский институт кинематографии вынужден был созвать специальный директорат с целью переоценки своей позиции. 8 января, после двухчасовых обсуждений, приглашение Лени Рифеншталь было отозвано. Институт подчеркивал, что таковое решение было принято только из соображений публичной безопасности. Однако в действительности дело было в том, что иные члены директората сами неофициально испытывали сильную неприязнь к Рифеншталь и уверяли, что визит ее был им попросту навязан. Их терзал даже сам факт, что фильм «Триумф воли» не был упомянут» в биографии Лени, напечатанной в программке. То, что в программе не было названо это, по словам Монтегю, «блистательное, но зловещее и раболепное приношение кумиру — такое, что стынет кровь», можно рассматривать только как результат непростительного невежества либо как умышленную попытку неискренней лакировки неприглядной реальности.

Журнал «Филмз энд филминг» оценил отзыв институтом приглашения Лени Рифеншталь как малодушный поступок слабовольных мужчин. Сама же Лени, узнав об этом, попыталась отнестись к случившемуся философски, сообщив репортерам, что ей самой не хочется ехать туда, где она нежеланна. Все же она немедленно послала в Англию письменные показания под присягой, сопровождаемые соответствующей документацией, заявляя о том, что она никогда не была членом нацистской партии, не проявляла активности в политическом искусстве или выступлениях, никогда не занимала какой-либо должности и не имела какого-либо почетного титула, не пользовалась никакими финансовыми выгодами за счет Гитлера и Третьего рейха, и уж тем более никогда не состояла в интимных отношениях с фюрером. Мотивы посылки в Англию этих материалов не

ограничивались уязвленным самолюбием из-за отказа: у нее были и другие дела в этой стране.

Вслед за ошеломляющим международным успехом кинофильма «Красные башмачки», в котором вспыхнула звезда балерины Мойры Ширер, молодой английский режиссер высказал пожелание, чтобы Лени Рифеншталь сделала римейк «Синего света» в качестве сказочного фильма-балета и в новой «Технираме». Для этого ей требовалось разрешение на работу в Великобритании, и когда Министерство иностранных дел и колоний получило ее заявку, то запросило мнения соответствующих профсоюзов, в частности Ассоциации кинематографа, телевидения и смежных технических специальностей (АСТТ). Необходимо было попытаться восполнить ущерб, нанесенный срывом ее визита, а особенно — предпринять попытку отбить дикие нападки прессы, вызванные появлением новой книги об Адольфе Эйхманне, в которой утверждалось, что Лени проводила съемки в концентрационном лагере. Однако пресс-конференция, организованная несколько месяцев спустя именно с целью позволить ей высказаться в свою защиту, плохо сработала. Лондонская газета «Ивнинг стандард» назвала ее «глубоко разочаровывающим мероприятием», в ходе которого Лени Рифеншталь, «по-прежнему привлекательная и живая в свои 51 год», «патетически жаждала заполучить одобрение». Один из репортеров наотрез отказался обменяться рукопожатиями с «той, у которой руки в крови»; и других не убедили ее протесты и заявления, что все, что написано о ней в этом духе, — «ложь, сплошная ложь». Лени разразилась слезами, и мероприятие пришлось быстро свернуть. По мнению «Ивнинг Стандард», сам факт ее существования на земле ставил «отталкивающую проблему». «Какое же еще может быть отношение к женщине, которая, с одной стороны, является истинным гением в кинематографе, с другой — несет ответственность за создание одного из самых морально извращенных фильмов из всех когда-либо созданных? Никто не хочет видеть эту несчастную женщину преследуемой. И тем не менее она здесь крайне нежеланна. Сегодняшние злосчастные сцены не должны повториться, когда фройляйн Рифеншталь вернется в Германию».

Никогда еще, заявила Лени в это непростое для нее время, ей не приходилось сталкиваться с атмосферой такой обструкции. «Во всем остальном мире меня признают как художника. Но — только не в Англии, только не в Англии! В Англии всякий немец, который непосредственно не укокошил Гитлера, по-прежнему рассматривается как военный преступник!»

То ли еще не наступило время, то ли момент для ее работы в

Англии был неподходящим, а только нельзя отрицать, что по-прежнему оставалась в силе срежиссированная кампания против какой-либо возможной «реабилитации» Лени Рифеншталь. Судя по позиции, которую занимал Айвор Монтегю в истории со злополучным приглашением Рифеншталь Британским институтом кинематографии, представляется, что он действовал и вел переписку в этом направлении. От имени Исполкома АСТТ он провел консультации с юристами, специализирующимися на военных преступлениях, и изучал специальные материалы в Венской библиотеке. Итогом явилось 13-страничное «Частное мнение» — ответ на заявление Лени Рифеншталь под присягой и прилагающиеся к нему документы.

Оценка, вынесенная Айвором Монтегю, интересна, но хотя Британский институт кинематографии разрешил мне доступ к отчету Монтегю, профсоюз, для которого он был написан, не позволил мне цитировать его. В общем и целом скажем так: Монтегю признает, что нет оснований обвинять Рифеншталь в военных преступлениях, что она никогда не занимала такого положения, которое позволяло бы ей влиять на нацистскую политику. История с бойней в польском городке никак не касается ее, и нельзя отрицать ее доброты по отношению к отдельным евреям. Тем не менее он находил, что решение западногерманского Денацификационного суда в отношении Лени Рифеншталь не закрывает вопроса, а ее собственные объяснения, почему она снимала документальные фильмы в гитлеровскую эпоху — открыто самооправдывающие и неудовлетворительные. Создается впечатление, что Монтегю не способен примириться с тем, что Рифеншталь ни за что не желает каяться за свою былую роль в создании фильмов, использовавшихся в нацистской пропаганде. Выходило так, что она не признает какой-либо вины или ошибок со своей стороны и всячески увиливает от неудобных фактов, которые не следует игнорировать, вынося вердикт о ее невиновности. Монтегю глубоко сожалел о ее низкопоклонничестве перед Гитлером ради поддержания своего социального статуса.

По контрасту с этим в Соединенных Штатах в течение почти всего этого года можно было посмотреть даже «Триумф воли» на публичном просмотре. Вслед за восьмимесячным показом в Сан-Франциско, начиная с конца июня, «Триумф» пошел в театре на Манхэттене в Нью-Йорке, невзирая на угрозы и настойчивые телефонные звонки. «Нацистский фильм собирает в театр толпы», — гласил заголовок в «Нью-Йорк таймс». Вызывало тревогу разафишированное сборище американских наци, в зале подожгли одну из выходных дверей… Но в целом показ проходил спокойно.

Правда, после этого организаторы подверглись допросу со стороны ФБР, выведывавшего, какие были побудительные мотивы к показу и кому передается выручка от этого мероприятия. В конечном итоге можно было сказать, что 1960 год был годом прогресса по американскую сторону Атлантики, но это никак не могло растопить лед, окружавший ее на родном европейском континенте. Она оказалась втянутой в тяжбу со шведской кинокомпанией по поводу несанкционированного и обширного использования больших фрагментов «Триумфа воли» в кинофильме Эрвина Лейзера «Майн кампф», явившимся мощным и в высшей степени успешным обличителем нацизма.

В Англии, невзирая на то что идея с римейком «Синего света» пошла прахом, как и прочие проекты, не каждый в мире кино чувствовал себя уютно, видя, какой травле подвергается Рифеншталь через целых пятнадцать лет после окончания войны. После того как случилось фиаско с Британским институтом кинематографии, ей оказал открытую поддержку Джон Грайерсон, единодушно признанный одним из отцов документального кино. Он защищал ее по телевидению как одного из самых выдающихся кинорежиссеров и, «безусловно, как самую выдающуюся из женщин-кинорежиссеров в истории». Она снимала пропагандистские фильмы для Германии, ему же довелось быть пропагандистом для противоположной стороны. Он рассказывал, как во время войны ему приходилось кромсать на куски фильмы Рифеншталь с целью обратить германскую пропаганду против самой себя. Он никогда не забывал о достижениях Рифеншталь как мастера киноискусства, заявив: «Вопреки опустошениям, нанесенным войной, я приветствую великого капитана кинематографа». Для иллюстрации этого своего положения Грайерсон включил в свою программу «Этот чудесный мир» ряд фрагментов из «Олимпии». Лени была обрадована, а вскоре для радости появился еще один повод; Би-би-си направила в Мюнхен киногруппу во главе с Дереком Проузом, чтобы взять у нее интервью. Но и тут раздраженные стражи общественного мнения в Лондоне взялись за оружие, чтобы дать отпор, как они это сами называли, новой кампании по ее «обелению». Министр внутренних дел был уполномочен заверить, что никто из тех, кто был связан с нацистским движением, ногой не ступит на британскую землю. Когда в феврале 1961 года интервью было показано по телевидению, журнал «Спектейтор» оказался в числе державшихся мнения, что «романтическая мисс Рифеншталь» слишком много взяла на себя, требуя от Би-би-си объяснений, почему данная компания до сих пор не была готова «рассыпаться в восхищениях перед этой

каучуковой леди из гитлеровской Германии, этой Офелией посреди штурмовиков, с лишь малой толикой отрезвляющего сомнения».

Да, в глазах слишком многих Рифеншталь, как и прежде, представлялась не заслуживающей снисхождения! Тяжесть ненависти была сокрушающей, и к этому времени создалась угроза, что «каучуковая леди» потеряет способность распрямиться и сломается окончательно. Она чувствовала, что практически и не жила с тех самых пор, когда закончилась война, а просто ползала в «трясине людского злопыхательства». Пусть она и не побывала за решеткой, но не могла заниматься своим любимым делом; при этом не прекращались допросы с пристрастием, с тою только разницей, что теперь они назывались интервью. Только беспокойство о своей дряхлеющей матери придавало ей силы для продолжения борьбы. Казалось невероятным, какой жаждой жизни обладает эта бодрая духом дама преклонных лет! Откуда она черпала мужество? А впрочем, достаточно того, что она им обладала, и ее дочери ничего не оставалось, как подражать ей.

Теперь Лени окончательно поняла, что недоброжелательство и отторжение будут преследовать ее до самой смерти. И все-таки в этом ее существовании мелькали какие-то лучики света. Так получилось, что Лени внезапно оказалась захваченной новой, параллельной жизнью, даровавшей ей драгоценное убежище и свежее вдохновение. Как это с нею случалось уже не раз, один момент просветления вновь коренным образом повернул ее существование. На сей раз это была одна бессонная ночь 1955 года, когда она проглотила «Зеленые холмы Африки» Эрнеста Хемингуэя от корки до корки. К утру в ней созрело непреодолимое желание во что бы то ни стало побывать там. Черный континент предстал ее воображению царством света и свободы, где она могла бы быть счастлива, как там счастлив был Хемингуэй.

Но вскоре газетные полосы донесли до нее шокирующую весть: оказывается, до сих пор живет и процветает торговля рабами-африканцами, несмотря на все попытки ликвидировать ее. По оценкам, до 50 000 африканцев ежегодно похищались из своих деревень и обрекались — конечно, те, кто выживал в чудовищном пути к месту назначения, — на жизнь в отчаянии и каторжном труде в арабских странах. Одному бельгийскому миссионеру удалось, после многих месяцев опасной детективной работы, обнаружить свидетельства существования крупной организации, занимающейся этой незаконной торговлей, и, когда он сделал об этом доклад в ООН, у всех пробежал мороз по коже. Рифеншталь как раз искала идею для фильма, который привел бы

ее в Африку, и тут же поняла, как переложить удручающее расследование миссионера на язык художественной драмы. Спроецировав оригинальную фабулу на документальный фон, она надеялась открыть глаза цивилизованного мира на эту чудовищную жестокость. Это было большим, нежели просто заявка на съемку кинофильма: это могло вылиться в масштабное судебное дело! Лени бросилась в разыскания со всею былою страстью, и вскоре по ходу дела ее представили писателю, создавшему книгу на эту же тему. Лени быстро заполучила у него права на съемку фильма, включая право на использование заглавия, и села за сценарий, получивший название «Черный груз».

Но, увы, попытки Лени подключить к проекту руководство различных кинокомпаний кончились неудачей. В какой-то момент жизни показалось, что удастся заключить сделку с «Глория-Фильм», где занимал важную позицию ее старый коллега Вальди Траут; но в последнее мгновение, как это случалось столько раз, глава отдела проката «Глории» отказался поставить свою подпись.

Да, обидно, когда фильм уплывает из рук… Но как бы не упустить саму Африку? Средств на поездку туда у нее не было. И вдруг словно сама судьба протянула ей руку. В одном случае ей были возвращены деньги, взятые у нее взаймы, в другом — удалось выручить некоторую сумму от продажи вещей, ранее конфискованных у нее и возвращенных австрийскими властями. В итоге она, помахав рукой родительнице, 5 апреля 1956 года села в аэроплан, взявший курс на Судан.

Выйдя из самолета на рассвете в Хартуме и сразу же окунувшись в теплый, влажный воздух, она тут же поняла, что прилетела навстречу необычным, новым приключениям. Сквозь сонное утро по направлению к Лени шествовала группа суданцев — первые чернокожие, которых она видела с тех пор, как снимала «Олимпию». Ей казалось, что они подплывали к ней на подушке из колышущегося воздуха, оторванные от земли, точно мираж, а влажная дымка словно увеличивала их в размере:

«Они двигались как в замедленной съемке, освещаемые сзади солнцем. Черные лица, обрамленные белыми тканями, расслабленные шествующие фигуры, белые одеяния, облегающие их при дуновении ветра, двигались навстречу мне, будто во сне — Африка ввела меня в мир красоты, экзотики и свободы».

Это была новая в ее жизни любовь, причем любовь с первого взгляда. Прилетев в Найроби, она наняла «Лендровер» с шофером — им оказался англичанин, с которым она встречалась на Олимпиаде-1936 в Берлине, где он был капитаном английской

сборной команды по плаванию. Сели — и покатили через саванну… Миновал всего год со времени восстания племени мау-мау против колониальных властей, и оставался год до независимости. Лени Рифеншталь и Джордж Сикс направились к реке Тане — по его словам, лучшего места для съемок фильма и не найти; конечно, если эта ее мечта когда-нибудь станет реальностью.

И тут случилось несчастье. Отъехав две с половиной сотни миль к северу от кенийской столицы, они мчались по направлению к сухой лощине, как вдруг наперерез машине неожиданно выскочила антилопа. Пытаясь избежать столкновения, Джордж вывернул руль — и машину занесло в глубокую красную пыль. Хуже того — ударившись о каменную опору моста, авто оторвалась от дороги и, пролетев по воздуху, упало вверх колесами прямо в сухое русло. Лени и Джорджа бросило вперед через ветровое стекло, и, потеряв сознание, оба застряли в обломках машины. Кенийский подросток, сидевший сзади среди багажа, оказался зажатым между ящиками и напуганным до полусмерти, но, к счастью, избежал травм. Кое-как выбравшись, он вытащил своего босса на волю вольную, а затем оба вместе вытащили Лени, опасаясь, что вытекавший из бака бензин мог загореться в любое мгновение. По счастью, хотя авария произошла в отдаленном месте, не прошло и часа, как объявился местный чиновник, который смог организовать помощь.

Лени отправили в Гориссу. Там обнаружили, что у нее трещина черепа, и это не считая множества других травм, включая несколько сломанных ребер. Ей пришлось четыре дня дожидаться легкого самолета, чтобы отправить ее в Найроби; все это время она постоянно теряла сознание, а когда приходила в себя, то страдала от мучительной боли, а единственную дозу морфия необходимо было сберечь для полета. Никто особенно не надеялся, что она выживет. Джорджу повезло больше: у него пострадала только одна нога, да и то не так серьезно.

Когда Лени оказалась наконец в светлой, комфортабельной больничной палате, первым охватившим ее чувством было чувство счастья, что осталась жива. Травмы начали заживать, хотя было похоже, что потребуется операция на голове. Джордж на месте аварии на скорую руку зашил ей разрывы на скальпе, чтобы остановить кровотечение — по ее словам, штопальной иглой и без всякой анестезии. Ко всему прочему, отказало одно из легких, и, по словам врачей, спасти ее могла бы только немедленная операция. Но, как на горе, и хирург, и его помощник находились в отпуске; Лени была в панике. Все же она наотрез отказалась от

операции, и никакими усилиями нельзя было заставить ее изменить свое мнение: инстинкт подсказывал ей, что права все-таки она, и она упорно стояла на своем. К тому времени, когда ее врач вернулся из отпуска, легкое — ко всеобщему удивлению и не меньшему ее самой — заработало, как полагается. Вскоре ей удалось восстановить силы в доме у Джорджа и его жены в Аруше настолько, чтобы продолжить странствия, вплоть до танганьикской границы. Она была поражена красотою людей из племени масаи, величавых, словно статуи; но для того, чтобы снимать их, сперва нужно было добиться их доверия. Точно так же, как в случае с обитателями Зарнталя много лет назад. А добиться этого ей удалось очень просто: она каждый день приходила на одно и то же место, усаживалась с книжицей — и в конце концов люди из племени признали ее и стали приглашать к себе в гости.

Когда в июне Лени вернулась в Германию, ее мамаша ожидала увидеть дочь обессиленной из-за катастрофы. Каково же было ее изумление, когда та предстала пред нею на взгляд вполне здоровой! Лени снова ожила, она пребывала в состоянии эйфории! В последние дни в Найроби она заручилась обещаниями помощи друзей в создании фильма, как только сможет приступить к нему. И хотя было мало надежды на то, что «Глория» изменит свое отношение, Лени внушала столько доверия, была так убедительна в рассказах о своих замыслах, и так взволнована, что Вальди Траут, памятуя о былых совместных успехах, глубоко залез в собственный карман и ассигновал на съемки «Черного груза» 200 ООО марок. Несколько недель спустя Лени снова вылетела в Африку для подготовительной работы.

В сюжете новой картины Лени отзывались эхом и «SOS! Айсберг!», и «Синий свет», и «Долина». Решительная женщина-антрополог предпринимает попытки поисков своего супруга, пропавшего в Центральной Африке. После множества приключений она попадает в племенное селение, где он проводил свои исследование, и на месте узнает, что его жители уведены в рабство. Действуя в сотрудничестве с тайным британским агентом, она освобождает пленников по пути в Аравию и открывает, что как раз те самые работорговцы и повинны в гибели ее супруга. Ее друзья-туземцы провели ее в тайную пещеру, стены которой были усыпаны загадочными иероглифами. Это и был драгоценный ключ к древней культуре региона, который искал ее благоверный. Она достигла цели, которую ставил он.

Принадлежавший Кении остров Ламу в Индийском океане оказался превосходным местом для съемок некоторых сцен. Вот только статистов на роль рабов-африканцев пришлось искать в

другом месте: здешние жители оказались слишком щуплыми и субтильными… Более подходящих «актеров» она нашла среди лесных обитателей близ угандийской границы. Вопрос: как бы уговорить их сниматься? Как убедить их, что она сама и ее молодой араб-переводчик вовсе не занимаются работорговлей и не собираются в самом деле уводить их в рабство! Но даже когда им и удалось сколотить группу, «артисты» были столь напуганы, что к тому времени, когда поезд пришел назад в Момбасу, все успели разбежаться… Правда, удалось разыскать столь же статных мужчин в доках Момбасы, и тою же ночью их привезли в съемочный лагерь; но, увы, проблемы на этом не кончились!

Беда следовала за бедою. Внезапно вспыхнувший Суэцкий кризис возымел следствием блокаду Суэцкого канала, и весь киноматериал Лени, посланный морем, вынужден был плыть, огибая Африку, что привело к потере шести драгоценных недель. Расходы возрастали без удержу, среди членов киногруппы все больше слышался ропот; да и численность самой этой группы каким-то образом возросла до полусотни душ, что, может быть, не так много для художественного фильма, но ведь всех их надо кормить и возить с места на место — и это при таком скудном бюджете! Но и это не все: наступил сезон дождей, которого команда так надеялась избежать; из припаркованной машины вдобавок выкрали сценарий, заодно с кинокамерами и пленкой… Не хватало и многих других вещей… Но вот наконец в Национальном парке Королевы Елизаветы на крайнем западе Уганды удалось устроить новый лагерь. Здесь, у подножия гор Рвензори, наконец-то появилась возможность для съемок. Но бывали дни, когда стояла такая холодная и угрюмая погода, что запланированных съемок сделать не удавалось. Случалось, лодки тонули в озере или оказывались поврежденными, а африканцы всячески уклонялись сниматься в схватках с крокодилами и дикими слонами… Что ж, их можно понять…

Ассистент Лени слал домой ужасающие депеши, и вконец встревоженный Вальди Траут телеграфировал требование о немедленном возвращении в Мюнхен вместе с отснятым материалом. Его собственные карманы теперь окончательно опустели, и он надеялся, что она своим шармом поможет выклянчить деньжат у потенциальных спонсоров. Может быть, удастся убедить студию «Бавариан Фильм»? Но когда Лени вернулась в Германию, то обнаружила, что Вальди и его подружка попали с серьезными травмами в больницу в Инсбруке; их машина потерпела весьма опасную аварию, сойдя с дороги в горах Тироля. Все попытки Лени связаться с оставшейся в Африке командой по телеграфу оказались тщетными. В течение трех

недель она металась, как больной в горячке, пытаясь хоть что-нибудь разузнать во всем этом хаосе, биясь в истерике при одной мысли о том, что там может твориться на месте без нее. Наконец, к своей вящей печали, но ничуть не удивившись, она узнала о том, что группа распалась, а организаторы сафари захватили в качестве залога все оборудование и киноматериалы, пока им не выплатят задолженность по жалованью. «Актеры»-африканцы попросту разбрелись по домам, а денег, чтобы доставить домой всех европейцев, у нее не было. Ее слишком амбициозный проект потерпел полный крах, каковой настиг и несчастную Лени: несколько недель провела она в клинике с тяжелым неврозом, едва не привыкнув к инъекциям морфия, которые ей вводили, чтобы успокоить ее.

Трудно сказать, могли ли спасти задумку Лени более крепкое руководство или более дружная команда; в любом случае ничто не могло бы повлиять на политическую обстановку. И тем не менее, несмотря на разочарование, любовь Лени к Африке не уменьшилась ни на йоту. Пять лет спустя она запланировала новый фильм о Ниле — на сей раз с японскими партнерами. Но и этот проект пошел прахом, и снова по причине политических событий, которые трудно было предвидеть. Войдя в добрые отношения с суданским министром туризма, она получила от него разрешение на съемки в закрытой провинции на юге страны, которое редко кому удавалось выхлопотать. И что же? Не прошло и нескольких дней после того, как она вернулась в Германию для проведения необходимых подготовительных работ, за одну ночь, как призрак, возникла Берлинская стена. Это событие имело печальные последствия и для семьи Лени: ее мать утратила доступ к маленькому домику в Церсдорфе, что остался на территории Восточного Берлина. Трагедия коснулась и проекта: японские коллеги Лени по бизнесу, у которых были интересы и по ту, и по другую сторону границы, оказались разоренными.

Но по крайней мере у нее на руках оставалось драгоценное разрешение, и следующий год принес свежие надежды на его использование. И случай представился — Лени была приглашена к участию в небольшой антропологической экспедиции, отправляющейся на плато Кордофан для изучения жизни племени нуба. За несколько лет до того она вырезала из журнала «Штерн» фотографию работы Джорджа Роджера, изображавшую двух сцепившихся в схватке борцов из племени нуба. Эти величественные юноши с хорошо развитой мускулатурой и раскрашенными в пепельный цвет телами напомнили ей фигуры, изваянные Огюстом Роденом, и она повесила снимок у себя над письменным столом в качестве источника вдохновения, не смея и

мечтать о том, чтобы самой увидеть что-нибудь подобное воочию. Может, именно этот снимок мистическим образом подарил ей великий шанс вернуться обратно в кинематограф? На сей раз она решила не связываться с большими студиями, а обратиться к крупнейшим промышленникам за займом для съемок документального фильма на 35-миллиметровой пленке. В частности, она обратилась к Альфреду Круппу, который, как ей было известно, живо интересовался Африкой. Крупп попросил ее показать ему более ранние фильмы о путешествиях; но, к ее жестокому разочарованию, он, равно как и пасынок Геббельса Харальд Квандт, к которому она также обращалась, не пожелали поддержать ее. Боль от этого отказа чувствуется десятилетия спустя в ее автобиографии. Все шло к тому, что Лени придется умерить свои амбиции и снимать на 16-миллиметровой пленке. Друзья оплатили ей авиапутешествие, а бывший муж согласился поддерживать ее мать в отсутствие дочери. И вот Лени снова в пути.

Долгий путь по грязным дорогам привел киносъемочную партию в изолированную провинцию Кордофан в Центральном Судане, где Рифеншталь показала тот самый памятный снимок борцов из племени нуба шефу местной полиции.

— Можно ли отыскать подобных людей? — спросила она.

На это полицейский чин сочувственно покачал головой:

— Вы опоздали на целых десять лет, — сказал он. — Они теперь далеко не такие. Теперь они все носят одежду и работают на плантациях.

Вот так так! Неужели правда? Проделать такой путь… И обнаружить, что опоздала!.. Какая трагедия — не только для нее, но и для самого племени нуба! При виде ее раздосадованного лица полицейский чин добавил с толикой надежды:

— Но я предполагаю, могут остаться изолированные группы. Мы не бываем южнее Кадугли. Может быть, отыщутся там?

Они мчались среди высоких трав, утопали в глубоких песках и колесили по размытым водными потоками долинах, все круче взбираясь в холмы Нуба. И вдруг впереди, среди скал, как призрак, возникла группа хижинок, круглых, как пчелиные улья. На скале стояла длинноногая девушка, вертя в руках посох. На ней не было ровным счетом ничегошеньки, кроме нитки красных бус. Лени нашла своих нетронутых цивилизацией нуба! Проехав еще немного, они увидели, как на большом открытом пространстве, окруженном деревьями, две тысячи туземцев водили хоровод, поигрывая копьями и подбрасывая их к вечернему небу. Их фигуры были причудливо раскрашены, что делало их похожими на существа с другой планеты.

Подобравшись ближе, Лени смогла разглядеть, как туземцы становятся в круги, каждый из которых заключал в себе пару борцов. Это было празднество, в ходе которого борцы вызывали друг друга на поединок и, проделав ряд ритуальных движений, сцеплялись в схватке, подзадориваемые своими болельщиками, победители возносились над кругами, усаживаясь на плечах побежденных. Это была картина из ее воображения, ожившая наяву! Волнение усиливали рокот барабанов и улетающее вдаль завывающее пение женщин.

В эту ночь экспедиция вернулась в Кадугли, но не прошло и недели, как отважные путешественники разбили лагерь невдалеке от деревни. Лени стала терпеливо наблюдать, ожидая, когда туземцы привыкнут к ней. Ждать пришлось недолго. Это были люди из племени месакин-киссайр-нуба — радостные простодушные натуры с честными сердцами и пытливыми глазами. С помощью детишек Лени быстро овладела достаточным словарным запасом, чтобы вести бесхитростный разговор. Ей пришлись по душе невинность и древние обычаи туземцев; но у нее тяжело было на сердце оттого, что это их существование было обречено на исчезновение. Им было не укрыться от давления извне — мусульманское правительство Судана, возмущавшееся их наготою, стало завозить в туземные селения одежду, а вместе с нею и другие соблазнительные приманки так называемой «цивилизации». Пройдет еще пять-шесть лет, и самобытные селения месакинов вроде этого постигнут необратимые перемены.

В эту поездку Лени Рифеншталь провела в Африке десять месяцев, много странствуя, часто в одиночку. Коль скоро у нее было мало общего с археологической экспедицией, она вскоре раскланялась с попутчиками и отправилась в гости к племенам — таким, как шиллук, масаи и другим. Ночевала по большей части просто под открытым небом, не запираясь на ночь в машине и даже не ставя палатку.

Встретив в ходе своих странствий двух своих соотечественников на сафари, она уговорила их съездить в холмы Нуба — правда, убедить их остаться там больше чем на пару недель ей не удалось. По-видимому, к этому времени Лени уже была принята в деревне как своя; ее даже пригласили принять участие в обряде погребения одного из юных борцов, которого ужалила змея. Куда бы она ни направляла путь, даже в одиночку, она никогда не чувствовала страха, и никто не заступал ей дороги. После стольких лет борьбы и унижений в «цивилизованном» мире она испытывала наслаждение оттого, что ходит без боязни куда ей заблагорассудится и что ее принимают как родную только за то, что она есть. Когда она вернулась в

Германию, то голова ее была занята только одним: как бы наскрести деньжат и поскорее вернуться к своим любимым туземцам! Она поклялась себе, что снимет фильм об этих милых людях племени нуба, тогда как в ту поездку вынуждена была ограничиться только фотосъемкой. Но тут ее ждал новый удар: отсняв более 200 роликов пленки, она отослала их на родину для проявки. Представьте-ка себе ее ужас, когда она, вернувшись в Мюнхен, обнаружила, что невежественная лаборантка ничтоже сумняшеся вынула из более чем половины кассет непроявлен-ную пленку и оставила на свету!!! Но, к счастью, сохранился материал о нуба — и какой!!! Подборка из этих фотографий, опубликованная в одном престижном немецком фотожурнале, вызвала живейший отклик. За публикацией последовало приглашение прочесть ряд лекций, но отыскать спонсора для съемок фильма было так же трудно, как и всегда, хотя компания «Фольксваген» предоставила ей пару специально оборудованных автомобилей.

Месяц за месяцем она сидела как на иголках в ожидании визы от суданских властей. Но запланированный день отъезда все приближался, а дело ни с места. Тогда она приняла приглашение своего друга немного развеяться у него на вилле в Ибице. Там она встретилась со своим коллегой, кинорежиссером Робертом Гарднером, возглавлявшим Центр по изучению кинематографии при Гарвардском университете. Ему самому доводилось работать в Африке и Новой Гвинее, так что они с Лени быстро нашли общий язык — и вот уже Рифеншталь оживленно выкладывает ему свои планы, сетуя на трудности, которые ей приходится испытывать.

— Тебе бы переехать в Америку, — сказал Гарднер. — Там все куда проще. Тебе обязательно нужно снять этот фильм о нуба, хотя бы на шестнадцатимиллиметровой пленке.

Гарднер с трудом мог поверить в то, что вот такая неожиданная встреча с Лени — чистая случайность. Ведь только что он ездил в Мюнхен, пытаясь разыскать ее! Впоследствии он напишет, что по мере того, как продолжался их разговор, он находил ее все более очаровательной — ее страсть и необузданный энтузиазм были свойственны скорее молодости, чем почтенному возрасту: ведь Лени тогда уже разменяла седьмой десяток. И, конечно, он ни за что не мог примириться с мыслью, что она никогда больше не сможет снимать фильмы.

— Поживи с нами в Бостоне, — убеждал Гарднер. — Побудь у нас, сколько захочешь. Мы позаботимся о тебе.

Правда, предложение Гарднера не было чистым альтруизмом — приглашение Лени Рифеншталь с лекциями в университете

было ярким пером в его шляпе. Конечно же, это будет так познавательно для его студентов! Кроме того, это совпадало с ее планами — журнал «Нэшнл Джеографик» и компания «Кодак» заинтересовались ее африканскими фотографиями. Двое из друзей Лени охотно оплатили ей поездку в Новую Англию[84]; с помощью Гарднера она заключила контракт на фильм о племени нуба с компанией «Одиссей продакшнз». Прибегнув к своему привычному оружию — увещеваниям и слезам, — она выхлопотала-таки разрешение на съемку у суданского посла в Вашингтоне. К сожалению, это стоило ей ценного контракта на статью для «Нэшнл Джеографик»: отправившись хлопотать о разрешении на съемку, она не попала на деловую встречу с представителями журнала, на которой мог быть подписан контракт. В общем, дороговато встало ей это разрешение, но она была довольна: до поездки оставалось менее двух недель.

Как и следовало ожидать, съемки пошли далеко не гладко. Отнюдь не облегчили жизнь Лени форс-мажорные обстоятельства — предпринятая в стране попытка государственного переворота, — но и без того хватало проблем. Заболел и не поехал в экспедицию лучший кинооператор. По прибытии в Кордо-фан выяснилось, что несколько лучших борцов, которых Лени собиралась снимать, попали в кутузку за кражу коз. На завершающем этапе экспедиции были украдены камеры у самой Лени; но все это можно было счесть за пустяки по сравнению с двумя тяжелейшими ударами, которые ожидали великую женщину на этом этапе ее жизни. Пока она находилась на съемках в холмах Нуба, ушла из жизни ее горячо любимая мать 84 лет; телеграмма с печальным известием застряла в пути, и Лени, сорвавшись с места в самый разгар съемок, прибыла уже после похорон. Ее скорбь была отягощена чувством вины, что ей так и не пришлось разделить с матерью ее последние часы… Лени ничего не оставалось, как возвратиться в Африку, взяв с собою нового ассистента оператора.

Когда несколько недель спустя она снова прибыла в Германию, там ее ждал новый удар. В гейеров-ских лабораториях умудрились испортить солидное количество материала, отснятого на новейшей высокочувствительной пленке Ektachrome ER; — драгоценные сцены единоборств и церемониалов оказались окрашенными в зеленый, как у салата-латука, оттенок. Но и тот материал, который был проявлен по всем правилам, оказался малопригодным: его отпечатали без цифр по краям, что делало почти невозможным монтаж. В общем, показать американским партнерам оказалось нечего. Отношения с «Одиссей продакшнз» оказались непоправимо испорченными, равно как и с гейеровской

студией. Надежды на то, что этот фильм обеспечит ей новые заказы в Америке, как ей то было обещано, рассеялись как дым. И уж тем более не находилось для нее работы в Германии. Ради чего тогда все эти годы беспрестанной борьбы?

Она всерьез подумывала о том, чтобы плюнуть на все и отправиться на постоянное жительство к своим туземцам племени нуба. Перспектива, что там ее настигнет тяжелая болезнь, а то и смерть, не страшила ее. «Мне легче будет окончить дни мои среди милых туземцев нуба, чем здесь, в большом городе, где я веду одинокую жизнь», — рассуждала она. Лени знала, что там в случае ее кончины каждый из соседей пожертвует свою самую лучшую корову на ее поминки — во всяком случае, так они сказали ей в шутку. Она с тоской вспоминала, что с туземцами нуба она смеялась больше, чем за всю свою остальную жизнь. Но сердцем чувствовала, что переживет этот первобытный рай, которым так восхищалась. Он исчезал на глазах.

Так или иначе, но ей все же удавалось раздобывать деньги на поездки в Африку и назад вплоть до конца 1970-х. Больше всего повезло ей перед экспедицией ноября 1968 года, когда представитель автомобильной промышленности предоставил ей автомобиль со всеми четырьмя ведущими колесами. Теперь она надеялась отыскать себе такого компаньона, который умел бы (о, не слишком ли призрачна такая надежда?) не только снимать на камеру, но и ухаживать за машиной и чинить ее… Кто-то присоветовал ей Хорста Кеттнера — скромного, вполне серьезного кинооператора и бывшего автомеханика, судетского немца, выросшего в Чехословакии. Он ничего не знал ни о Лени, ни о ее работе; но, страстно желая увидеть собственными глазами Африку, был только рад стать ее ассистентом и «мускульной силой» — пусть даже за одну только еду, без жалованья!

Свою ценность он доказал почти сразу же, отправившись в Англию за «Лендровером», а затем принявшись за подборку, сортировку и погрузку припасов и оборудования. В ходе ночного переезда в Геную ему пришлось остановиться для замены колеса —и все-таки успели на пароход вовремя! В течение всех месяцев экспедиции он был добрым, изобретательным и находчивым попутчиком, ему никогда не изменяло чувство юмора, а главное, он явился настоящим благодетелем для друзей Лени из племени нуба: добровольно оказывал им врачебные услуги, а в случаях, когда пилюлями и перевязками было не обойтись, возил в больницу в Кадугли. Лучшего компаньона Лени было не найти: она чувствовала, что может положиться на его верность и порядочность, каковых не могла встретить ни в ком в течение стольких лет. Последовали и другие поездки, и всякий раз верный

Хорст был ее правой рукой. Хотя разница в возрасте между ними составляла 40 лет, они прожили и проработали вместе почти тридцать. В биографическом фильме Мюллера имеется трогательный кадр: Хорст и 90-летняя Лени возвращаются в сумерках после ныряния с аквалангом. Две фигуры, цвета которых трудно различить в сумеречном свете, — одна высокая и объемистая, другая — пониже и с виду хрупкая — движутся по направлению к камере оператора; их белокурые головы взъерошены; между фигурами болтается тяжелая камера для подводных съемок. Видно, что оба наших героя устали, но при этом оживленно обсуждают прелести ныряния с аквалангом.

Одним из наиболее волнующих приключений была поездка к туземцам «Нуба Кау», как называла их сама Лени (у этнологов эти аборигены известны как юго-восточные нуба). Там они проводили фото-и киносъемки кровавого ритуала борьбы на ножах, а также любовных танцев и обряда нанесения изысканных резных узоров на кожу женщины на определенных этапах ее взросления. Хотя это племя проживало всего лишь в сотне с чем-то миль от друзей Лени — месакинов, у них были совершенно иные обычаи, язык и темперамент. Лени и Хорсту пришлось проявить максимум терпения, чтобы вообще снять хоть что-нибудь: эта публика оказалась дикой, темпераментной — и страшно пугалась камер. Порою наши отважные путешественники и не надеялись вернуться домой целыми и невредимыми… К концу поездки оба сделались столь нервными, что утратили всякий аппетит, и каждый из них потерял в весе не один десяток кило.

К этому времени фотоработы Лени приобрели широкую известность. Первая книга африканских снимков «Последние из нуба» вышла в свет в 1974 г.; два года спустя была опубликована книга «Люди Кау», а в 1962 г., после ее последней поездки в Судан — «Африка Лени Рифеншталь», а затем «Исчезающая Африка». И то сказать, те туземцы нуба, которых она знала и любила, и впрямь исчезли… «Разрушительная длань цивилизации» принесла им не просто тряпки для прикрытия «срама» — она посягнула на их самобытность. Наивные некогда туземцы прознали, что такое деньги, виски, а также — чего раньше им и в голову не могло прийти — стали навешивать замки на двери своих хижин. Между тем в поисках исчезающей экзотики в холмы Нуба проложили себе путь туристы — и туземцы теперь все чаще исполняли свои обряды и борцовские схватки за деньги перед десятками длиннофокусных объективов.

Обвинения в том, что ее фотографии могли сыграть свою роль в этих разрушительных переменах, равно как и в том, что она — всего лишь «белый романтик», Рифеншталь отмела с ходу.

Но ее сердце обожгло куда более зловещее обвинение — в том, что ее интерес к туземцам нуба суть лишь один из аспектов присущей ей страсти ко всяким таинственным культам телесной красоты. По ее словам, еще до того, как ею были сняты красноречивые фотографии, другие люди привлекли к племени нуба внимание публики; ее заслуга была в том, что она стала свидетелем и летописцем ускользающих мгновений природной красоты. Боготворимый ею рай коммерциализировался на ее глазах. «Пока они не понимали, что такое деньги, они не знали воровства, — заявила Лени. — Они были куда счастливее без цивилизации. Они реже хворали и не ощущали бедности. Когда она показала им свою первую книгу, бедняги устыдились своей наготы, а вскоре — и всех аспектов своей культуры: причудливой раскраски лиц и тел — наследия, которое, как считала Лени, восходит к Древнему Египту — не говоря уже о поединках на ножах и любовных танцах».

Фотографии Рифеншталь не стесняются превозносить формы человеческого тела в их высшей степени совершенства — да и сами туземцы нуба верят в то, что их тела суть высшее выражение их собственного искусства; и надо же было случиться, что ряд критиков последовали за клеветнической статьей «Чарующий фашизм» некоей Сьюзан Зонтаг, утверждавшей, что фотолетопись племени нуба, обреченного на скорое исчезновение — не что иное, как продолжение ее работы с нацистами:

«Хотя нуба — не арийская раса, а чернокожая, портрет этих людей, сделанный Лени Рифеншталь, согласуется с некоторыми важнейшими темами нацистской идеологии: контраст между чистым и нечистым, непорочным и профанированным, физическим и ментальным, радостным и горестным».

Зато суданское правительство оказалось очарованным тою чуткостью, которой всякий раз бывали преисполнены портреты людей этой страны работы Рифеншталь, и все с большей охотой шло ей навстречу. В 1975 году президент страны Джафар Мухаммед Нимейри пожаловал ей суданское гражданство в знак признательности за услуги, оказанные его стране — как заявил сам Нимейри, она оказалась первой иностранкой, удостоившейся такой чести. Год спустя он вручил ей специальную медаль — за чудесные книги и любовь к его стране.

К этому времени она разменяла восьмой десяток, хотя по-прежнему оставалась на удивление энергичной и спортивной, такие долгие экспедиции уже стали утомительными для нее. Она и Хорст посылали фотографии во многие престижные журналы, а вернувшись домой, подолгу засиживались в лаборатории, но долгожданный фильм о нуба так и не появился. 9000 футов

пленки — с таким трудом добытого материала — по-прежнему лежали упрятанными в коробки: что-то удерживало Лени от того, чтобы приступить к монтажу. Возможно, отчасти то, что эти кадры, снятые в условиях экспедиции, где многое зависит от случая, не могли сравниться с изысканным качеством ее предвоенных фильмов, когда у нее в подчинении были целые отряды профессиональных операторов. Да и не были они так впечатляющи, как ее удивительные фотографии. Она по-прежнему горевала о материале, когда-то загубленном в лаборатории, ибо оказалось, что заменить его нечем. Во всех последующих съемках (фрагменты которых включены в фильм Мюллера) на многих борцах уже надеты подобия каких-то штанов, повязки и тому подобное убогое тряпье, абсолютно не сочетающееся с идеалом культурной чистоты, так ценимого Лени. Но даже при всем перечисленном это был уникальный фильм, ожидавший своего часа.

Видя, что Лени все больше времени проводит дома, кто-то из друзей мог решить, что она сбавила темп жизни. Ничуть! Как это не раз бывало с нею прежде, ею вовремя овладела новая идея, которая помогла ей смягчить чувство горечи при мысли о том, что происходит с африканскими туземцами. Отдыхая после одной из изматывающих фотоэкспедиций, Лени и Хорст провели несколько дней на берегу Индийского океана, упражняясь в нырянии с маской и трубкой. Вот где к Лени пришел очередной момент прозрения! Красота кораллов и рыб потрясла ее воображение. Пред нею предстала живая палитра фантастических красок. Нет, обязательно нужно увидеть ее снова! И не просто взглядом сверху, а погрузившись на одну глубину с рыбами!

Значит, нужно научиться нырять с аквалангом. Но кто возьмет ученицу столь преклонных лет?! Выход — не слишком распространяться о своем возрасте. Использовав свое паспортное имя — миссис Хелене Якоб — и скостив себе два десятка лет (а это ей ничего не стоило: ведь она по-прежнему оставалась грациозной и прекрасной!), она записалась на курс и была принята. Ее примеру последовал Хорст. Сначала Лени просто наслаждалась не требующими усилий подводными движениями и разворачивающимися пред нею картинами жизни мира цвета морской воды. Она часами могла наблюдать за крохотными рыбешками и моллюсками, точно так же, как, будучи ребенком, могла отдавать все внимание какому-нибудь жучку. И какое же разочарование она испытывала всякий раз, когда кончался воздух и нужно было подниматься на поверхность!

Вскоре одного лишь наблюдения ей стало недостаточно. Ее натура, жаждущая красоты, требовала запечатлеть увиденное — а

значит, нужно было овладеть совершенно новой фототехникой. Как она и опасалась, это оказалось куда сложнее, чем обыкновенная наземная фотография. Первые опыты настолько разочаровали ее, что она едва не опустила руки. Но не такой она человек, эта Лени Рифеншталь! Они с Хорстом ездили и на Красное море, и на Багамы, и на Виргинские острова, и неоднократно — на Мальдивы. Каждое новое погружение было приключением, и с каждым разом результаты были все удачнее. Хорст снимал на кинокамеру. Лени — на фото. В 1978 году вышла очередная книга фотографий — «Коралловые сады».

Погружаясь в воду на девятом десятке. Лени Рифеншталь стала, пожалуй, самой почтенной ныряльщицей на всей планете. Ее способность восторгаться, стремление к еще лучшим фотоснимкам не уменьшились ни на йоту. Вот еще один трогательный кадр из фильма Мюллера: Лени ласково поглаживает спину огромному электрическому скату, которому это явно нравится не меньше, чем ей самой. Развитие видеотехники сделало возможным просматривать отснятый материал по горячим следам, что, понятно, редко когда удавалось при съемках на кинопленку. В биографический фильм Мюллера включен еще один трогательный эпизод: Лени и Хорст сидят на краю постели, тараща глаза на экран и легонько толкая друг друга локтем в бок, когда на экране появляется свежий сюжет. Лени ценит хорошие кадры и дружески шлепает партнера, если тот, по ее мнению, выбрал неправильную экспозицию. Страстность, импульсивность и стройность у Лени Рифеншталь по-прежнему такие, как у юной девы. Огорчало же Лени загрязнение подводной среды за годы, прошедшие со времени ее первого погружения. И снова она почувствовала, что ей дано запечатлевать ускользающее бытие… Это сделало ее страстной поборницей сохранения окружающей среды, сподвижницей Жака Кусто и членом «Гринписа». Но если эти «параллельные жизни» — поездки в Африку и погружения в подводный мир — давали Лени Рифеншталь то чувство свободы и целостности, в котором ей отказывали на родине со времени окончания войны, то они не могли уничтожить следы ее прошлого, равно как и противодействовать отношению к этому прошлому некоторых людей. Клеветнические статьи появлялись все снова и снова, и множилось число судебных заседаний, на которых Лени отстаивала свою честь. Одновременно она боролась за авторское право своих довоенных фильмов. В общем, по ее собственным словам, ей пришлось выдержать 50 судебных баталий. Она так устала от всей этой борьбы, что даже сказала Рэю Мюллеру: «Смерть была бы мне благословенным облегчением».

18
ДОЛГАЯ ТЕНЬ БЫЛОГО.

«Терпеть не могу женщин, которые лезут в политику», — по преданию, сказал Гитлер своим сообщникам однажды вечером за чаем с пирожными в 1942 году. Весь этот день он думал о женщинах и о том, сколь отличны они от мужчин, — в дальнейшем это привело его к выводу: как замечательно, что он не женился. Женщины — существа безрассудные и отнимают у мужчины много времени, особенно когда обладают интеллектом… Тем не менее он вынужден признать, что среди представительниц слабого пола есть-таки несколько прелестных созданий. Большинство из них затмевает бывшая жена Путци Ханфштенгля — и это при том, что он знал стольких привлекательных женщин… в годы юности, в Вене… Но теперь, если спросите о том, каков его идеал женщины, он назовет четырех: фрау Троост (вдову своего первого архитектора), за ее талант в украшении интерьеров; фрау Вагнер — невестку композитора; фрау Шольц-Клинк, возглавлявшую Женское бюро и инструктировавшую девушек и домохозяек Германии относительно их обязанностей по отношению к мужчинам и Третьему рейху, и Лени Рифеншталь.

Клеймо, которое налагало на нее пресловутое звание «фаворитки фюрера», тяготело над Лени десятилетия. Она никогда не нуждалась в покровительстве со стороны Гитлера — она успела обрести имя благодаря собственному таланту, который прекрасно служил бы ей при любой администрации. «Благословение» Гитлера (опубликованное в книге «Застольные разговоры Гитлера», вышедшей в 1953 г.), коего она отнюдь не доискивалась, преследовало ее с тех самых пор. За многие годы не было практически ни одной статьи, ни одной публикации, где позабыли бы упомянуть, что Гитлер высказался о ней как об идеале немецкой женщины; три остальные, как правило, игнорировались. Игнорировалось и то обстоятельство, что Лени выступала именно как противоположность пропагандируемому нацистской партией «идеалу» прилежной, уступчивой домохозяйки, за который так отчаянно сражалась фрау Шольц-Клинк. «Привилегия», которую стяжало ей гитлеровское «благословение», заключалась в том, что ее поставили особняком от остальных германских кинематографистов времен нацизма и определили ей участь изгоя после того, как рухнул Третий рейх.

В 1930-е и военные годы, когда публике мало что было

известно о Еве Браун, народная молва почитала Лени «любимицей» и «подружкой» Гитлера. Этот миф был увековечен в статье Будда Шульберга «Нацистская красотка», опубликованной в 1946 году в «Сатюрдей Ивнинг Пост». Эта злопыхательская статья, начисто проигнорировавшая репутацию Лени Как мастера кинематографии, без всякой меры раздувала ее отношения с фюрером. Высказав сожаление по поводу «злобного стиля» и «лживого содержания» статейки, представитель Нью-Йоркского музея современного искусства Ричард Корлисс подчеркивает лживость самого ее заголовка: ведь Лени никогда не была членом нацистской партии, и уж тем более — не фотографировалась во фривольных позах для дешевых изданий. Тем не менее «злобные» заголовки появлялись на полосах газет год за годом.

Зигфрид Кракауэр, опубликовавший в 1947 году первое политически корректное послевоенное исследование немецкого кинематографа, ревностно искал источники нацизма. Один из таковых он заподозрил в героических «горных» фильмах Арнольда Фанка. По его мнению, почитание и восхваление сил природы исходит из презрения к «коррумпированной» цивилизации, а эту тенденцию Кракауэр считал откровенно фашистской. Вот как пишет он о группах мюнхенских студентов, которые, начиная с первых лет двадцатого века, устремлялись на каждый уик-энд в баварские Альпы:

«Полные победного Прометеева пыла, они взбирались по какой-нибудь опасной расщелине, а затем, спокойно куря на вершине свои трубки, с бесконечной гордостью бросали взгляд на тех, кого именовали «свиньями, копошащимися в долине», — все эти плебейские толпы, которые никогда не прилагали усилия к тому, чтобы покорить величавые вершины. Не то чтобы эти горовосходители были спортсменами в общепринятом смысле слова или страстными любителями величественных панорам — они преданно исполняли обряды некоего культа».

В глазах раздраженного Кракауэра сочетание искрящихся ледорубов и высоких чувств, поклонение ледникам в стиле уланка было «симптомом антирационализма, из чего могли извлекать свою выгоду нацисты». Тот вид героизма, который нашел отражение в работах Фанка, «укоренился в ментальности созвучной нацистскому духу», настаивал Кракауэр. «Незрелость и страстная тяга к горам — все одно!»

Кракауэр заслуживает обвинения в том, что смотрит в телескоп не с того конца. Не «горные фильмы» предвосхитили нацистское кредо, а как раз нацистские фильмы черпали стилистику из образов «горных фильмов». Здесь ключевая фигура — Тренкер: его «Бунтарь» явился как бы «мостом» от «горных»

фильмов к «националистическим». Куда легче вычислить завуалированные нацистские мотивы в темах Тренкера, нежели в картинах Фанка, в которых воспевается задор первопроходцев. Другое дело, что такие излюбленные Фанком, Тренкером и Лени Рифеншталь средства — надвигающиеся грозовые тучи, туманы и дымки, лирические пики, яркий контраст черного и белого, не говоря уже о сопутствующем всему этому чувству героизма, — превратились в клише сначала националистических, а потом нацистских фильмов.

Одиозная философия Гитлера выросла из мешанины идей, источником которых были мифы и культы, тенденции и ощущения несправедливости, присущие многим людям, — «Дух времени» «сварился» из момента, принадлежавшего ему… Когда он дорвался до власти, все предшествующее, что оказало хоть какое-нибудь влияние на его мышление, стало «протонацистским» в самом широком смысле. Но ведь те же самые элементы различимы и в качестве важных составляющих частей других философий и движений, выходящих далеко за пределы государственных границ Германии. Называть идеи или фильмы «протонацистскими», по крайней мере, неумно, а наклеивать этот ярлык на «горные фильмы» (а заодно с ними и на тех, кто влюблен в горы) просто жестоко, особенно в случае с Фанком, чью карьеру еще до войны основательно испортило противодействие со стороны Геббельса.

* * *

Искусство в числе первых становятся мишенью любых тоталитарных режимов. Если суждено утвердиться жесткому контролю, необходимо не только придушить свободное выражение, но и узурпировать любые каналы воздействия искусства на народное сознание для передачи нужной идеологии. Иначе говоря, искусство рассматривается как сила, выражающаяся в форме графических и пластических искусств, особенно кинематографа, скульптуры и архитектуры. Негибкость и убогость государства быстро отражаются на его искусстве, и тем в большей степени, чем круче диктатура. Нельзя не заметить поразительные сходства между искусствами той или другой диктатуры: монументальные здания, повторяющиеся портреты, крикливые плакаты, романтические образы, прославляющие труд и борьбу, — все это пропагандистские мотивы, призванные побудить рабочую силу к повиновению и превратить государственных лидеров в божеств.

Говоря это, не следует забывать о существовании универсального словаря искусства и архитектуры. Каков бы ни был режим — демократический, имперский или вовсе тоталитарный, — ему требуются правительственные учреждения, парламентские здания, президентские или королевские дворцы, и все они создаются согласно одному и тому же «лексикону», каков бы ни был местный диалект. Потому было бы чересчур большим упрощенчеством напрочь отметать все тоталитарное искусство как лишенное ценности и не заслуживающее внимания из-за своего происхождения или прямолинейности высказываемых им идей. К примеру, многое в раннем советском искусстве было в высшей степени воодушевляющим и энергичным, равно как и искусство плаката нацистской Германии. Но, разумеется, куда больше было не поддающейся описанию банальщины, которой тем не менее почти невозможно дать бесстрастную оценку, если она связана с дискредитировавшим себя режимом вроде гитлеровского. Отвращение к тому, что было фоном этого искусства, страх обвинения в сопричастности ему, равно как и сопереживание тем диссидентствующим художникам, которых ярые поборники тоталитарного искусства лишили возможности творчества, а подчас и самой жизни — все это побуждало к замалчиванию вышеназванного искусства и воздержанию от исследования его. Любые попытки выставить на суд публики произведения искусства, связанные с тоталитарными режимами — ну хотя бы показать на экране документальные фильмы Лени Рифеншталь, — до недавнего времени наталкивались на непреодолимую оппозицию. «Даже одного слова об этом — и то чересчур много» — вот вердикт такого объективного историка, как Николаус Певзнер[85], нашедший всеобщий отзыв.

* * *

Но уже с конца 1960-х годов критики более молодого поколения подходят к «делу о фильме “Триумф воли”» и его автору со свежей объективностью. Кевин Браунлоу предпринимает попытку пересмотра затасканных стереотипов. «Все мы знаем Лени Рифеншталь! — заявил он, напоминая читателям о привычных клише. — Автор пропагандистского фильма “Триумф воли”, поклонница Гитлера, которая впоследствии стала его любовницей, страстная нацистка, которая снимала в концлагерях под непосредственным руководством Эйхманна…»

«Возможно, вам памятны фотографии мисс Рифеншталь,

стоящей возле тел погибших поляков; но возможно и то, что вы могли не заметить кратких извинений, которые последовали, когда пресс-фото, считавшиеся подлинными, оказались фальшивками, полученными путем фотомонтажа. Вот так рождаются предрассудки!»

Такие проверенные временем изречения, как «Искусство переживает своего творца» и «Не следует смешивать политику и искусство» мигом забываются при упоминании имени Лени Рифеншталь — по мнению Браунлоу, вина лежит у наших ног. Мы стали жертвой коварной пропаганды. «Лени Рифеншталь сделалась символом. В то время как бывшие гестаповцы получают хорошие зарплаты в западногерманских силах безопасности, эта великая артистка вынуждена нести бремя их преступлений. И *это наша вина*». (Выделено в тексте. — С. Л.)

Ему оппонирует автор обзора мирового кино Пол Рота, сожалеющий по поводу того, как Браунлоу «идолизирует» Лени Рифеншталь — по его мнению, эту «идолизацию» превосходит разве что «неподдельная идолизация» фюрера самой Лени Рифеншталь. Рота без милосердия величает ее «кинотехником, обладавшим чутьем… пользования услугами других превосходных техников». В своем суждении о Лени Рифеншталь Рота следует за Кракауэром:

«Ее очарование мистицизмом, который столь тонко и столь результативно использовали нацисты, очевидно в ее близкой связи с «горными фильмами» Арнольда Фанка и особенно в ее «Синем свете» — и то и другое предшествует Третьему рейху. Ее творчество насыщено гипнотизмом элементов, составивших позже столь важную часть нацистской мифологии».

Даже если она и не была членом нацистской партии, ее «пылкая страсть» к Гитлеру и всему тому, за что стоял нацизм, неотделимы от ее творчества, считает Рота. С этой точкой зрения не согласен Эндрю Саррис, разделяющий мнение, что Рифеншталь как художник вынужденный балансировать на политическом канате вышла из своего «Триумфа воли» с большей честью, чем (выходили из подобных ситуаций) такие светила советской эпохи, как Эйзенштейн и Довженко» (Riefenstahl emerged from «Tri-umph» more honorably as an artist on a political tightrope than did such luminaries of the Soviet era as Eisenstein and Dovzhenko[86].

В августе 1972 года, когда Лени исполнилось семьдесят, журнал «Санди таймс», который уже успел опубликовать подборку ее фотографий племени нуба, заказал ей серию снимков мюнхенской Олимпиады. В глазах многих, в частности, представителей Всемирного еврейского конгресса, это выглядело

слишком бесчувственным, чтобы некто стоявший так близко к Третьему рейху был занят в съемках Игр, происходящих в десятке миль от местонахождения концлагеря Дахау. Этот протест был отягощен прискорбным случаем захвата арабскими террористами заложников — спортсменов-израильтян. Снова, уже в постхолокостовскую эпоху, на немецкой земле пролилась кровь евреев![87]

Как и следовало ожидать, «Санди таймс» подверглась жестокой критике. Главный редактор газеты и вдохновитель ее стилистического ренессанса 1970-х годов Денис Гамильтон, который и поручил Лени этот заказ, заявлял недоброжелателям, что снимки, предоставленные Лени Рифеншталь, продемонстрировали, что она — лучший в мире фотограф в этой области. В ответ на обвинение, что газета стремится «развеять смрад», окутывающий имя Лени, он напомнил, что «дело» Рифеншталь дважды подвергалось разбору и она была оправдана по суду согласно немецким законам, а посему он не видел причины, чтобы ее некогда имевшая место связь с нацистской партией служила основанием для постоянного бойкота ее творчества. Испытывая вполне естественное сочувствие к жалобам евреев, лондонская газета тем не менее не находит в них ни на грош логики. Впоследствии «Санди тайме», в лице ее художественного редактора Майкла Рэнда, заказала Лени фотоочерк о Мике и Бьянке Джеггер.

На празднике «День труда» в 1974 году Лени присутствовала в качестве одного из почетных гостей на новом фестивале в Теллуриде, Колорадо. Это был скромный шаг в борьбе за ее реабилитацию. На других гостей, в числе которых были Глория Свенсон и Фрэнсис Форд Коппола, оказывалось давление с целью побудить их бойкотировать фестиваль, если там появится Лени, но те стояли на своем. Полиция приняла меры предосторожности — все гости фестиваля прошли проверку на наличие оружия, а Лени, сидя в своей ложе, «тряслась» во время показа «Синего света». Показ прошел спокойно; на следующий день столь же спокойно прошел показ «Олимпии», и Лени в знак признательности был поднесен серебряный медальон. Она, конечно же, была обрадована и все-таки сочла предусмотрительным отказаться от приглашения на фестиваль «Женщины в фильмах» в Чикаго несколько дней спустя. Ее предупредили о возможности появления пикетов, если она все-таки приедет. Но и в Теллуриде не обошлось без этого — горстка протестующих вышагивала перед зданием театра с транспарантом, на котором было написано, что «Триумф воли» разделяет вину за миллионы еврейских смертей. На других

плакатах было написано: «Каждый художник знает, что нацисты — враги искусства», «Чем больше художник, тем больше ответственность. Тем больше преступление, если она служила злу!» и тому подобное. Эти вполне искренне выражаемые чувства, противоположные теплоте и признательности со стороны хозяев фестиваля, не могли не потрясти и в очередной раз не травмировать Лени. Ответить было нечем…

Но даже при всем при том, чествуя ее «как художника, не как индивидуума» (как разъяснил мэр города, сам представитель еврейского народа), встреча в Теллуриде явилась признаком заметного смягчения публики в отношении к ней, каковое побудило противников возвращения Рифеншталь начать новую кампанию. По их мнению, Лени Рифеншталь не была наивной дурочкой в политике — она понимала, что делала, когда поставила свой талант на службу необыкновенно жестокого и человеконенавистнического режима. Усилия небольшого круга кинокритиков, убежденных, что «искусство существует ради искусства», и стремившихся воздать ей хвалу как художнику, натыкались на их отчаянное сопротивление — ведь, как они считали, невозможно «обелить» Лени Рифеншталь, не обелив при этом монстра, которого она обожала.

Публикация в 1974 году «Последних из нуба» вызвала новые атаки. Одна из ведущих американских критиков Сьюзан Зонтаг сделала подробный анализ этой книги для «Нью-Йоркского книжного обозрения»[88]. Известная своим интеллектом и пытливой целеустремленностью, Зонтаг стяжала себе репутацию человека, который заставляет думать. Вот почему ее оценка творчества Лени Рифеншталь привлекла к себе внимание стольких читателей и принесла предмету исследования больший ущерб, чем ремарки Кракауэра за три десятилетия до этого.

Пожалуй, первое, о чем следует упомянуть, — это о том, что в своем очерке под заглавием «Чарующий фашизм» Зонтаг самым бессовестным образом сопоставляет книгу африканских фотографий Лени Рифеншталь и книгу об… эсэсовских регалиях. Сообщив свое первое краткое впечатление — «сто двадцать шесть блистательных цветных фотографий»; «самая восхитительная книга последних лет», посвященная «возвышенным, богоподобным туземцам нуба», Зонтаг переходит к анализу монтажа черно-белых фотографий самой Лени Рифеншталь на обложке. «Хронологическая последовательность выражений (от страстной углубленности в саму себя до ухмылки техасской матроны, приехавшей на сафари), побеждающая неумолимое наступление старения». Все бы хорошо, да только, говоря о «некоей неистребимой красоте», которая к старости «становится

лишь веселее, металличнее и здоровее», Зонтаг проводит параллель с Элизабет Шварцкопф — интересная аллюзия, если помнить о том, что вышеозначенную диву также обвиняли в склонности к нацизму! Для чего было прибегать к подобному сопоставлению? Сомнительно, чтобы без определенного умысла!

Переходя к чтению основной части статьи, вскоре приходишь к пониманию, что Зонтаг изъясняется одним языком с Кракауэром. «Горовосхождение в картинах Фанка выступает как символ безграничного стремления к высшей мистической цели… которая позже обретает конкретную форму почитания фюрера». Вспоминается даже определение «valley-pigs» — «свиньи, копошащиеся в долине», каковым, как мы помним, мюнхенские студенты-горовосходители величали всех тех, кому было и так хорошо, без покорения величавых вершин… Засим читателю сообщают о том, что в «Синем свете» Рифеншталь аллегоризует «сумрачные темы тоски, чистоты и смерти» «в стиле первопроходцев», как это делает Фанк — вместо того чтобы анализировать их.

Однако главный выпад госпожи Зонтаг состоит в том, что, по ее мнению, все четыре документальных фильма, выполненные Рифеншталь на заказ, прославляют не только красоту тела, но «возрождение тела и людской общности (community), возникающее вследствие преклонения перед неотразимым лидером». Все они составляют одно целое с ее более ранним и более поздним творчеством: после войны Рифеншталь, как считает Зонтаг, сфабриковала такую версию событий, чтобы служила ей оправданием.

Художественные «горные фильмы» выражали устремленность и вызов, «испытание стихийным, примитивным»; нацистские фильмы — «эпосы, воспевающие людскую общность, в которой триумф над повседневной реальностью достигается постоянным самоконтролем и безмолвным повиновением». А элегические фотографии туземцев нуба, которые на первый взгляд представляют только «плач по исчезающим первобытным людям», при ближайшем рассмотрении оказываются «третьим составляющим ее фашистских образов». Зонтаг чопорно низводит туземцев (которых видела только на запечатленных их фотографиях) до «эмблем физического совершенства», которые в своей «демонстрации физической ловкости и мужества и в победах сильного над слабым» (в борцовских схватках) «стали, во всяком случае, в ее глазах, объединяющим символом социализированной культуры — где успех в борьбе суть главное устремление в жизни мужчины».

Вот узловые пункты для спора, которого Зонтаг так и ждет!

Да, безусловно, творчество любого художника последовательно, сколько бы очевидных перемен ни претерпело направление его карьеры. Хотя личное видение художника может изменяться в перспективе, его видящий глаз остается все тем же избирательным инструментом его мозга. Фактически «низведение» туземцев нуба до «эмблем физического совершенства», в чем Зонтаг укоряет Рифенш-таль — в действительности не более чем интерпретация этих снимков Лени Рифеншталь самою Зонтаг. Ассоциации, с которыми связано имя Рифеншталь в сознании критикессы, повлияли и на восприятие этой последней фотографий Лени. И до, и после нее другие фотографы делали похожие снимки туземцев нуба — в частности, Джордж Роджер, который и вдохновил Лени Рифеншталь, сделал свои снимки сцен борьбы в 1948 и 1949 гг.; но у него было иное прошлое, нежели у Лени Рифеншталь, и потому никто ни в какой мере не почитал их «фашистскими» — напротив, они были единодушно признаны вершиною его карьеры.

Попытаемся же понять, что имеет в виду Зонтаг, когда говорит о «фашистской эстетике». Изучив ее очерк, мы приходим к мысли, что она понимает под «фашистской эстетикой» сплав ницшеанского стремления к идеалу, упоения победой и повиновения суровому лидеру (или вере) даже перед лицом смерти: «Фашистское искусство прославляет повиновение; оно превозносит покорность; оно восхваляет смерть». Культ красоты, конечно, тоже присутствует здесь, равно как и «фетишизация мужества и идеал жизни как искусства». Коль скоро образы Рифеншталь никогда не бывали мягкотелыми и абстрактными, во грех ей вменялись также «излишества в эстетике». По словам Зонтаг, фотографии туземцев нуба, хотя их нельзя не признать поразительными, «не повлияют на то, как люди видят и фотографируют». Два великих документальных фильма Рифеншталь, хоть и, «без сомнения, превосходны» и, возможно, даже являются «двумя величайшими когда-либо снятыми документальными фильмами», не могут рассматриваться как «по-настоящему важные для истории кино в качестве факта искусства». Точка зрения, достойная двуликого Януса! Ясное дело, фотографии не смогли взволновать госпожу Зонтаг. Ну а какую оценку мы дадим ее мнению о фильмах? Придется ли нам сделать вывод, что дальнейший прогресс в этом направлении кинематографии невозможен, что это — кульминационная форма, а может быть, и тупиковая ветвь эволюционного развития?

В своей рецензии на книгу «Последние из нуба»[89] в «Маунтн Гэзетт» — творческой северо-американ-ской газете 1970-х —

Майкл Тобиас рассматривает очерк госпожи Зонтаг как «подстрекательскую многословную атаку на Рифеншталь и ее роль как художника, при помощи «прилипчивых громозвучных ярлыков». То обстоятельство, что фотографии туземцев нуба ничуть не вдохновили Зонтаг, вызвало у него глубокое удивление. В течение стольких лет Зонтаг стояла за ту манеру интерпретации, которой теперь, похоже, собиралась нанести удар при помощи «той же однозначной, усугубленной тенденциозности, которую она побуждает нас отыскать у Рифеншталь».

Как художник, движимый инстинктами, Лени оказалась слабо подготовленной к тому, чтобы вести спор с такими «титанами теоретической мысли», как Кракауэр и Зонтаг. Она умела чутко распознавать козни и хитросплетения, когда схватывались две воли — ее и Геббельса, обладала искусством играть на противоречиях между теми или иными двумя нацистскими лидерами; но против этой вот сверкающей словесной казуистики у нее не оказалось защиты. Зонтаг опутывала Рифеншталь словесными сетями, в которых было больше пропаганды, чем теории.

«Для меня это загадка, как такая умная женщина может пороть подобную чушь», — заявляла Лени, объясняя, что снимала сцены из жизни туземцев так, как они и происходили; в большинстве случаев она наблюдала за ними, не надоедая своим присутствием и, естественно, никоим образом не руководя происходящим. Что же в этом фашистского? Да, конечно, она ценит красоту человеческого тела; и конечно, все те, кого она поймала в объектив, — здоровые и сильные (как она объясняла, слабые и больные отсиживались по хижинам или в тени). «Не я создавала этих людей. Их создал Господь Бог».

Сьюзан Зонтаг и в дальнейшем настаивала на своей оценке, перепечатав свой очерк в сборнике «Под знаком Сатурна» в 1996 году, бесхитростно поправив некоторые — но не все — фактические ошибки и расширив свою линию аргументации, утаив от читателя, что новая редакция содержит отличия от ранее опубликованной.

Куда большим сочувствием — и проникновением — исполнена оценка Томаса Эльзессера на страницах журнала «Sight and Sound» за февраль 1993 года. С его точки зрения, внимание Лени Рифеншталь к человеческим формам, приводящее ее к «инструментализации человеческого тела», объясняется отнюдь не «врожденным фашизмом», а взглядом танцовщицы. По мнению Эльзессера, «через всю ее жизнь проходит последовательная линия, которая фокусируется на человеческом теле как самом

мощном выразителе экспрессии».

Но не только жизненный опыт Рифеншталь как танцовщицы зачастую игнорируется в серьезных исследованиях о ней — игнорируется ее подвижная натура, равно как и то, в какой мере страсть к горам и любовь к природе выковали и ее саму, и ее искусство. Дикие, суровые места, возбуждавшие в ней тягу к природе в сочетании с потребностью в товариществе, дарили ей не только визуальное вдохновение, но и являли собою ценную альтернативу сумасшедшей повседневности «реального» мира. Конечно же, ей следовало раньше раскрыть глаза на то, что происходило вокруг, но отсутствие интереса к политике и прочим «скучным мужеским играм» — не слишком редкая среди молодых людей вещь и в нынешних демократических культурах, управляемых средствами массовой информации.

* * *

Когда затевается очередной поход против Лени Рифеншталь, в качестве оружия используется набор определенных пунктов. Конечно же, яростнее всего становятся на дыбы при упоминании о «Триумфе воли, — как пишет Давид Плятт в газете «Морнинг фрайхайт» от 8 сентября 1972 года, — это, возможно, самая близкая к чистому ужасу (Schrecklichkeit) вещь из запечатленных на целлулоиде, которую когда-либо видели глаза». Принимая как данность, что он рассматривается и действительно служил в качестве нацистской пропаганды, нам нужно решить для себя, рассматривала ли его как таковую сама Рифеншталь. Не случись ей создать этот фильм и притом сделать его так *хорошо* (выделено в тексте. — СЛ.), остальные обвинения против нее были бы куда бледнее. Несмотря на выпущенную по горячим следам книгу о том, как создавалась эта картина, трудно — при наличии свидетельств о других партийных съездах и прочих нацистских зрелищных мероприятиях — состряпать самостоятельное дело о том, что она участвовала в постановке этого события. Мы знаем, что не она сама предлагала свои услуги Гитлеру, а Гитлер выбрал ее для выполнения задания. Вот если бы у нас имелись неоспоримые доказательства, что этим фильмом она активно и сознательно агитировала за национал-социализм и его лидера (а именно таковым было намерение нацистов), тогда пришлось бы признать ее служанкой-подручной Гитлера и столь же виноватой, как и всякого слугу режима, кто на ранней его стадии обращал в свою веру других людей.

Даже если мы признаем, что, создавая «Триумф воли»,

Рифеншталь не сознавала себя соучастницей сотворения пропагандистского оружия, конечный результат все же явился таковым и, более того, стал стандартом для всей позднейшей продукции такого рода. Вместе с тем этому фильму присущ большой артистизм — из-за этого трудно дать ему однозначную оценку. Может ли пропагандистское произведение быть искусством? Искусным — конечно, может. Это — блестящий, искусный, изобретательный фильм; но не заключается ли это последнее из названных свойств в красноречии средств кинематографии? Не относится ли мастерство Рифеншталь скорее к средству, выражающему идею, нежели к самой идее? Впрочем, и идея «Триумфа», по большому счету, до конца не ясна. На первый взгляд, Рифеншталь воспевает новую яростную религию, подчеркивая нацистский катехизис и слагая гимн Гитлеру. Но при этом не один критик заметил, что «Триумф воли» можно рассматривать как «сознательное изобличение» того режима, который он намеревается восхвалять, выводя на чистую воду гротескность и всепоглощающее безумие, воцарявшиеся в Германии. Иначе говоря, «Триумф воли» не то что не был эффективен как пропаганда, но содержал в себе одновременно отрезвляющее противоядие, предназначенное для тех, кому доставало воли и ума разобраться в том, что они видят. Само по себе название фильма могло служить предупреждающим звонком для каждого имеющего хотя бы остаток индивидуального мышления. Сцены массовой демонстрации готовности к повиновению могли отшатнуть не меньшее количество людей, чем увлечь. Фильм был далек от ошеломляющего успеха в германской провинции и обладал сомнительной пропагандистской ценностью. Собственным аргументом Лени Рифеншталь в пользу того, что это вовсе не пропагандистское произведение, выступал тот факт, что в 1937 году фильм был удостоен Золотой медали на Всемирной выставке в Париже, причем представил его не кто иной, как французский премьер-министр Эдуард Даладье. Она убеждена, что произведение нацистской пропаганды не могло бы быть удостоено такой чести.

В народном сознании хорошее искусство должно быть на стороне ангелов. Роль художника состоит отчасти в том, чтобы разоблачать пороки общества вне зависимости от личных последствий для себя. Мы почитаем (по крайней мере, в ретроспективе) тех художников, писателей, музыкантов, кинематографистов авангарда и андерграунда, которые пострадали за свое искусство. Тех, которых можно назвать отверженными, инакомыслящими, сопротивляющимися тщеславной силе, а не приветствующими ее, как это, на первый

взгляд, делает «Триумф воли». Когда же речь идет о документировании тактических событий, то нам нужны художники, которые объективно отражают их. Что делает Рифеншталь проблематичной в этом отношении, так это то, что она, нарушая все базовые законы, работает как бы «изнутри».

Перейдем теперь к дальнейшим вопросам, требующим рассмотрения. Что она могла и должна была предвидеть в том, 1934-м? Ее недоброжелатели обыкновенно игнорируют факт, что этот фильм датируется периодом «медового месяца» между Гитлером и немцами и что его монтаж был завершен прежде, чем были приняты позорные нюрнбергские антисемитские законы. По словам видного историка Иоахима К. Феста, «если бы Гитлер пал жертвой покушения или катастрофы в конце 1938 года, немногие сомневались бы в том, чтобы причислить его к величайшим германским государственным деятелям, назвать творцом германской истории». Многие считали догматы, выраженные в «Майн кампф», в этих условиях достойными извинения как юношеские горячечные фантазии. От Лени Рифеншталь ли требовать, чтобы она одна могла предсказать будущее, когда даже ведущие государственные мужи за рубежом не смогли точно распознать ситуацию по видимым признакам?

В 1993 году по 4-му каналу британского телевидения был показан доселе неизвестный цветной фильм, снятый в Мюнхене во время праздничного уик-энда в 1939 году; фильм был снят Мюнхенским обществом любительских фильмов и смонтирован талантливым Хансом Фейерабендом, а британцам показан под названием «С добрым утром, мистер Гитлер!» Эта редкая картина на 16-миллиметровой пленке представляет особый интерес, ибо она в отличие от официальных новостных роликов о том же самом празднестве избежала бдительного цензорского ока геббельсовского ведомства. Это — неформальное, чарующее свидетельство, демонстрирующее экстравагантную пышность уличных шествий, партийную иерархию и, самое главное, мужчин, женщин и детей такими, как есть, вне каких-либо обязанностей и вне стройных рядов. Что более всего поражает и глубоко тревожит зрителя наших дней, так это отраженная в фильме беззаботная, радостная атмосфера очевидной идиллической невинности — и это всего за несколько недель до того, как в Европе вспыхнет пожар войны! Участница праздничного шествия Йозефа Хамманн, которой в то время было восемнадцать лет, сказала британским телевизионщикам, что и в свои семьдесят все ясно помнит, как сейчас: «Для нас это не имело ничего общего с политикой, — заявила она. — Для нас это был всего лишь чудный день, когда хорошо было встречаться с

другими людьми, да и себя показать… В общем, можно было позабавиться на славу».

Не скажешь, чтобы это была необычная реакция. Чувство сопричастности и принадлежности чему-то, как казалось, важному закрывало многим глаза на то, что происходило в действительности, и притом в такой степени, что и после войны у многих немцев сохранялась ностальгия по «старым добрым временам». Публичный опрос, предпринятый в 1951 году, показал, что, по мнению почти половины опрошенных жителей ФРГ, в 1933—1939 гг. дела в Германии шли куда лучше. Само собой разумеется, опыт пережитого у так называемых «арийцев» совершенно не тот, что у евреев. Следует помнить и то, что иллюзия нормальной жизни сохранялась вплоть до момента отмены 26 августа 1939 года намечавшегося ежегодного нюрнбергского съезда, когда тысяча поездов, предназначенных для перевозки участников сборища, повезла солдат и боеприпасы на захват Польши.

* * *

Посмотрим теперь, какой оттенок придали нюрнбергские фильмы Рифеншталь восприятию всего остального ее творчества. Можно ли было бы рассматривать, например, «Олимпию» только как документальный фильм о спорте, если бы на нее не бросала тень нюрнбергская трилогия? Здесь все не так просто, чтобы дать однозначный ответ. В наши дни, пожалуй, можно — но двухлетний период после его появления на свет оказался куда более чувствительным временем, нежели то, в которое он снимался. К этому времени свободный мир начал догадываться, какое зло и опасности сулит госаппарат Третьего рейха[90]. Под подозрением оказывалось все, что исходило из Германии, если оно имело государственное благословение.

Разумеется, тень на творчество Лени бросает ее знакомство с Гитлером и другими партийными лидерами, ее очевидная свобода вхождения через охраняемые двери в высокие кабинеты по коридорам власти. Похоже, она получала наслаждение от нахождения рядом с власть имущими и от того, какую рекламу те создавали ей. Она была амбициозна, любила схватить благоприятный момент за хвост и была не прочь покрасоваться среди коллег. С другой стороны, как показали денацификационные суды, она не обладала каким-либо практическим влиянием на политику нацистов. Она обращалась с просьбами к Гитлеру, когда сталкивалась с проблемами при

съемках фильмов, нажимала на все педали, чтобы уберечь своих операторов от отправки на фронт, но у нее не хватило влияния, чтобы спасти даже родного брата. В годы войны она встречалась с фюрером считанное количество раз — обратного не доказано, зато имеется рад свидетельств, что она прибегала к посредничеству Френтца или домашней прислуги Гитлера фрау Винтер, чтобы узнавать новости и информировать фюрера о том, как у нее продвигаются дела. Вот что сказала фрау Винтер мисс Биллиг, которая после войны брала у нее интервью от имени М.А. Мусманно, — оказывается, Лени Рифеншталь «глубоко любила фюрера» и, прежде чем вышла замуж, часто наведывалась в Мюнхен. «Она часто плакала, когда разговаривала со мной, — сказала фрау Винтер. — Она спросила меня, сможет ли она выйти замуж за фюрера или нет. Она… даже готова была остаться с ним в качестве его «подружки», но тот ее об этом не просил». Лени ничего не знала о Еве Браун, а фрау Винтер предпочла не просвещать ее на сей счет. «Внезапно Лени вышла за этого самого Якоба. Я думаю, что она по-прежнему любила фюрера. Она ему нравилась, но он никогда не уделял ей много внимания».

Никогда не было недостатка в людях, которые, подобно фрау Винтер, готовы были по собственному разумению интерпретировать отношения Лени и фюрера. Но даже при всем том немало свидетельств указывают на тот факт, что после «Олимпии» Гитлер начал дистанцироваться от Лени, хотя и навестил ее в больнице в 1941 году и даже пофантазировал о том, как они будут вместе делать фильмы после войны. После этого они больше не встречались, пока три года спустя она не нанесла ему визит со своим супругом-молодоженом — к этому времени фюрер в глазах Лени уже был скорее призраком, нежели человеком, имеющим хоть какое-то соприкосновение с реальностью. Мать Евы Браун вспоминала, как Гитлер говорил: «Приезжает Лени Рифеншталь с мужем. Она хочет, чтобы я наградил его орденом». Отчего же так охладели отношения между ними? Возможно, советники внушили ему мысли, что с точки зрения пропаганды самый лучший образ — это образ лидера, обвенчанного со своим народом. Возможно, он понял, сколь непостоянна Рифеншталь в своих дружеских привязанностях, каковые всегда были предметом сплетен. Она была пронизана духом вольности, не отличалась стабильным темпераментом и не делала зримых попыток обуздать все то, что делала или говорила на публике. Ее гордо поднятая головка почти гарантировала вспышку скандала, где бы она ни появлялась, независимо от того, была она сама тому причиной или нет.

Известно, что Гитлер пришел в негодование, когда в 1937 году «Пари Суар» и ряд других зарубежных газет опубликовали рассказ о том, будто Лени Рифеншталь изгнали из фатерлянда после того, как она поскандалила с Геббельсом на предмет своих «еврейских предков». Как сообщали газетные столбцы, «падший ангел Третьего рейха» обосновался в Швейцарии. Чтобы пресечь слухи, пока они не переросли в мировую сенсацию, Гитлер распорядился сделать неформальную фотографию — он, она и Геббельс — в саду ее нового берлинского дома, чтобы продемонстрировать сердечность отношений между ними. Еще один миф, распространившийся позднее, что Гитлер оттолкнул от себя Лени Рифеншталь, узнав о ее «интересных отношениях» с Удетом — ведь нельзя же, чтобы кто-то решил, что он делит женщину с одним из своих подчиненных! Этот миф не сочетается с — опять-таки предположительно — данной Гитлером оценки Лени как одной из четырех идеальных женщин, между прочим, уже после самоубийства Удета — в 1942-м.

Еще одно серьезное обвинение, часто выдвигаемое против Лени — поздравительная телеграмма, которую она послала Гитлеру в июне 1940 года, когда немцы вошли в Париж[91]. С «неописуемой радостью» и «глубоким волнением» она благодарила фюрера по случаю «величайшей победы» Германии, сообщая ему, что свершенные им великие дела «за пределами воображения». Она же вспоминала, что, с эвакуацией британской армии из Дюнкерка[92] и падением Франции, она, как и большинство ее соотечественников, решили, что война окончена. «Мы были в состоянии эйфории в течение трех дней, — говорила она. — Звонили колокола, и люди целовались на улицах».

Возможно, она слишком уж страстно, в русле своей темпераментной натуры, разделяла народную эйфорию, но сходное чувство охватило тогда очень многих. Кстати сказать, это было в привычках Лени — рассылать письма и телеграммы экспромтом, не задумываясь в тот момент над возможными последствиями. Существование этой телеграммы в публичных архивах заставляет верить и другим ее заявлениям, что она всегда (физически или мысленно) пребывала с Гитлером в его самые драматические моменты. Однако остается место для утешающего подозрения, что в своих мемуарах она несколько преувеличивает, заверяя, что непременно вставала на его сторону во время национальных кризисов.

По-прежнему донимает Лени Рифеншталь история с использованием статистов-цыган из лагеря Максглан при съемках фильма «Долина». Как ни покажется эта идея гротескной, не она одна использовала интернированных в лагерях для киносъемок

массовых сцен. Некоторые из этих цыган выступали в ее защиту, говоря, что с ними хорошо обращались и что действо понравилось им. Однако продолжали циркулировать слухи, что она якобы наобещала цыганам, что после съемок им не сделают ничего плохого, однако впоследствии их направили в Аушвиц, где многие из них погибли. Суд не нашел свидетельств, что Рифеншталь давала подобные обещания, и равным образом не смог доказать, что Рифеншталь могла знать о дальнейшей судьбе цыган. Когда немецкая кинематографистка Нина Гладиц включила эти обвинения в 1986 году в телефильм, ей было велено изъять их из сюжета. Но тем не менее толки об этом продолжаются — подобные пятна так просто не выводятся.

Судя по мемуарам Рифеншталь, вероломно повел себя Тренкер, распространяя похожий слух. Он часто говорил в открытую о судьбе некоего своего друга, который, повздорив с Рифеншталь во время работы над «Долиной», был ею выдан властям и, по словам Тренкера, был отправлен в концлагерь, где и погиб. Прошли годы, прежде чем Лени и Хорст, отправившись в горы Важоле, где снималась значительная часть «Долины», узнали, что человек по фамилии Мозер, о ком шла речь, отнюдь не погиб от рук нацистов, а провел со своей подружкой-англичанкой военные годы в горах итальянского Тироля; никто не ссылал его ни в какой концлагерь, а умер он через много лет после войны, отравившись грибами. А сколько еще было случаев, когда Тренкер играл роковую роль в жизни Лени! Что толкало его на подобные подлости? То ли профессиональная мужская ревность служила мотивом его макиавел-листской кампании, то ли он искал способа отвлечь чужое любопытство от своего собственного поведения в годы нацизма. А может, просто думал: «А мне что, мое дело сказать! Не отправят же за такое мою душу в ад!»

* * *

Зададут вопрос иные: почему Рифеншталь так медлила с написанием мемуаров? Как уверяла она сама — решила подождать, пока сможет сказать правду, не опасаясь всплеска эмоций недоброжелателей и завистников… Но с момента событий до момента их описания прошло столько времени, что страсти улеглись, а множество деликатных подробностей утрачено навсегда. Что остается? Остается память, запечатленная, как на ленте немого кино, с ее курьезной системой знаков, многие из которых, как представляется, были подсказаны

воспоминаниями других людей. Лишенные свежести и непосредственности, многие из этих эпизодов подаются до абсурда театральными. «Геббельс выявляет в ней сочинителя мелодрам и дешевых новелл», — замечает Томас Эльзессер в своей рецензии на ее книгу[93].

Стремясь отстранить от себя неудобные факты или слухи, она прибегает к наивному средству обхода неудобных вопросов в интервью, чистосердечно полагая, что то, с чем не сталкиваешься лоб в лоб, уйдет само собой. Коль скоро обходной маневр мог варьироваться от интервью к интервью, это приводило с течением лет к накоплению не сочетающихся друг с другом отговорок и ряду заметных нестыковок в ее мемуарах. Однако неизбежно, что при описании одного и того эпизода от интервью к интервью накапливаются повторяющиеся элементы и утрачивается непосредственность.

В пору, когда она была связана с Гитлером, она готова была поверить, что он — идеалист, окруженный интриганами и бандитами. Теперь, зная о чудовищных зверствах его режима, она признает, что это был за монстр — возможно, самый чудовищный из всей этой бандитской шайки. Но ей, как и любому другому немцу, трудно принять, что она должна была суметь разглядеть это загодя. Одно неизменно во всех ее рассказах: Гитлер очаровывал, гипнотизировал ее — и она, как и столько других, была ослеплена. Когда она впервые услышала его на публичном митинге, она была словно поражена ударом молнии. Его послание было очень идеалистичным: мир и работа для всех! Она, «ничего не знавшая» о политике, была совершенно покорена.

По ее словам, все молодые люди, присутствовавшие на этом митинге, были ослеплены обещанием славного будущего. Могло ли быть иначе? …После 1945 года вы подумали бы, что было иначе. Как быстро улетучились все эти сторонники, едва стала известна правда. Тогда никто не пожелал признаться, что был введен Гитлером в заблуждение. По крайней мере, здесь Рифеншталь говорит правду: она не открещивается от того, что была воодушевлена фюрером — даже если утверждает, что в большей степени его личностью, чем речами. Вот что говорил по этому поводу Хайнц Яворски: «Когда война закончилась и она была призвана к ответу, то заявила следующее: «Я верила в Гитлера, делайте что хотите, можете меня убить». После войны большинство исповедовавших нацизм сразу дружно затаились. Но она наивно заявляла: «Да, я верила в него, о'кей. Возможно, окажись вы в моей шкуре, и вы поверили бы». По-моему, очень искреннее высказывание — вам так не кажется?»

Шпеер утверждал, что был слишком занят своей работой и

карьерой, чтобы иметь возможность вникать во все, что не принадлежало к его сфере деятельности, и все это можно было сказать о Лени Рифеншталь. У Гитлера была эффективная стратегия — давать молодым и талантливым важную работу, которая не только позволяла бы им, напрягать свой талант и тешить свои амбиции, но и отвлекала бы их от критического образа мысли. Он также проводил политику разделения — даже в правительстве каждый знал только то, что ему надлежало знать, а о том, что делалось в соседнем отделе, ему оставалось только догадываться. Заставляя разные конторы заниматься одним и тем же, Гитлер поощрял секретность и соперничество, а его офицеры стремились сохранить и расширить базу своей власти. Те, кто находился вне пределов нацистской иерархии, были осведомлены еще меньше. Они были перекормлены пропагандой, точно гуси, назначенные на убой. Добавьте к этому вполне обычное желание каждого свалить политическую ответственность на другого (а самое лучшее — пусть все происходящее пребудет на совести лидера!) — и тогда нетрудно будет понять, как отбивается охота к любопытству и инакомыслию.

* * *

Широкие мазки стереотипов приводят к отклонению от правды. Возьмите привычный образ Гитлера: Гитлер проповедует, Гитлер размышляет, мечет громы и молнии, пронзает толпы своими светлыми «электрическими» глазами… Все это так, но в промежутках между всем этим его эмоции рассыпались мелкими шариками ртути, и разным людям он представал в десятках различных вариантов — иные срежиссированные, иные, предположительно, врожденные — хотя определить эти последние труднее всего, особенно в резком свете ретроспекции.

Как нам разобраться в широких мазках, которыми написаны воспоминания Лени, если она доносит до нас, по всей вероятности, лишь то, что сохранила ее память? Да, безусловно, Гитлер был гипнотической личностью: помимо того, что он обладал проповеднической силой над массами, он притягивал поклонение со стороны женщин. Да, разумеется, она была молода, когда увидела его, пусть не годами (тем более если учитывать накопленный ею опыт любовных похождений), но у нее не успел развиться критический ум, и к тому же ее в наименьшей степени интересовало все то, что не имело касательства до нее лично. Это оставляло ее слепой к политическим событиям и их последствиям. Ее жизнь балансировала между водоворотом

общественной жизни в Берлине и бегствами от нее. У нее было немало друзей и коллег, но сомнительно, чтобы среди них много было таких, кого называют «обычными» людьми. Она не раз подчеркивала, что ординарное, повседневное не представляло для нее интереса. Она счастливее всего чувствовала себя в кругу избранных — среди замкнутой группы посвященных, где можно было обмениваться идеями и пользоваться бесчисленными возможностями, даруемыми взаимными отношениями.

Прежде чем перейти к работе над документальными фильмами, Рифеншталь, заметьте, более десятилетия занималась сочинением вымышленных сюжетов. В кино, как прежде в танце, она стремилась соблазнять зрителей этими выдуманными историями, уводя их в миры фантазии. Мы знаем теперь, сколь ущербным для психики может быть это погружение в искусственность. Многие ли из тех, кто работал в кино и шоу-бизнесе, вышли из него невредимыми? Мосты реальности между одним фантазийным проектом и другим весьма шатки. А как быть, если такой мост в конце концов рухнет, и неподготовленный путешественник провалится в преисподнюю?

Ну, а сколь надежна свидетельница Рифеншталь? Временами в этом серьезно сомневаешься. Факты и даты разнятся в воспоминаниях разных свидетелей; или же нам открываются ситуации, когда она представляется неопределенной, путающейся или вводящей в заблуждение, хотя в этом нет необходимости. В качестве примера назовем ее первую поездку в горы, в которой, по словам Лени, ее сопровождал младший брат. Зокаль заявляет, что и он там был. Положим, что правы оба, но если так, то зачем же забывать о Зокале? Ведь он — важный персонаж в ее судьбе. Напрашивается вопрос: что еще она могла опустить?

Или возьмем исторические события весны 1933 года, когда Лени, по ее собственным словам, была отрезана от мировых дел, снимая кино в Швейцарских Альпах. Телевидения тогда не было, что верно, то верно. Киноустановки, показывающие новости, имелись далеко не везде — и это правда. Но Альпы не так уж далеко до Берлина, должны ли мы верить, что за несколько месяцев интенсивной работы Лени вообще не устраивала себе перерывов и не выезжала на уик-энд навестить родителей и друзей? Да и вообще, в какой мере изолированной от мира она была? Сохранилось несколько дневниковых записей Геббельса о встречах с нею в этот период; им доверяют, хотя сама Лени усердно открещивается от них. В фильме Мюллера вопрос так и ставится: кому верить, великой кинематографистке или министру пропаганды?

Теперь, когда почти все, о ком упоминается на страницах

дневника Лени, ушли, как говорится, в мир иной, ее слова и наши сомнения одинаково трудно проверить. Известно, сколько вокруг нее умышленно распространялось дезинформации и сплетен. После берлинского Денацификационного суда председательствующий судья д-р Левинсон сказал Лени, чтобы она всегда помнила о нем, если потребуется какой совет. Ему приходилось разбирать много дел о клевете, но никогда прежде ему не приходилось сталкиваться с таким количеством лжи и фальсификаций.

Конечно, имеется ряд неудобных моментов и отношений, которые она обыкновенно старалась обходить стороной, давая интервью. Можно, конечно, обвинить ее в зашоренности, эгоцентричности, немыслимой наивности… Однако большинство противоречивых моментов, касающихся важнейших ступеней ее карьеры, происходили помимо ее воли. Вот, например, книга о событиях в Нюрнберге, на обложке которой стоит ее имя: по ее собственным словам, текст за нее написал Эрнст Егер, а редактировали люди из партийного издательства. При любых обстоятельствах это было средство пропаганды, и независимо от того, одобряла она текст или нет (она утверждает, что не одобряла), почти наверняка не в ее власти было что-либо в нем изменить.

Последовательность в повествовании Рифеншталь может объяснять тем, что, как это объясняют Зонтаг и ряд других критиков, после войны она заняла оборонительную позицию и не собиралась сдавать ее. Причиной нежелания менять свою точку зрения на события может быть и то, что она запомнила их именно так, а не иначе. То обстоятельство, что воспоминания других могут и не совпадать в точности с ее собственными, не должно нас удивлять. Это — весьма типичная проблема, с которой сталкиваются историки. Даже если даты в рассказах разных свидетелей и совпадут, все равно может случиться так, что каждый поведает свою версию истории.

* * *

Пускай суды и сняли обвинение с Лени Рифеншталь, но подсудность и моральная ответственность — далеко не одно и то же. Те, кто выжил в холокосте, хранят бдительность, делая все, чтобы Рифеншталь никогда не добилась «прощения». Это можно сравнить, к примеру, с чувствами тех, кто побывал в плену у японцев и считают, что их страданиям на Дальнем Востоке в свое время не была дана должная оценка, и с тех пор они были

подвергнуты забвению. С их точки зрения, прощение тем, кто держал их в плену, не может быть даровано без видимых знаков раскаяния и компенсации со стороны этих последних. Что ж, эти чувства вполне можно понять. Мы не смеем настаивать, чтобы эти доселе кровоточащие раны игнорировались. Все же, как нам представляется, надо найти бальзам на эти старые травмы и обиды (ни в коем случае не требуя забыть о них) — ради нормального развития и течения жизни.

В случае с Лени Рифеншталь все было бы проще, если бы она приняла решение принести свои извинения. «Но за что мне извиняться?» — резонно вопрошает она. Если имеется в виду, что ей следует сожалеть о том, что создала «Триумф воли» — да, безусловно, она сожалеет об этом. Но за что же еще ей стыдиться? За то, что жила в этот период? За то, что не в ее власти было изменить время? Биографический фильм Мюллера заканчивается ее словами: «Я никогда не сказала ни одного слова антисемитского толка. И не написала ни одного… Я никогда не была антисемиткой и не вступала в нацистскую партию. Так в чем же моя вина? Скажите мне! Я не сбрасывала атомных бомб. Я никогда ни на кого не доносила. Так в чем же я провинилась?»

И впрямь — как можно указывать на ее особую «вину», когда столько других режиссеров и актеров непосредственно участвовали в съемках чудовищных пропагандистских антисемитских фильмов — и, представьте, не оставались так долго в изоляции после войны? Не в том ли дело, что она всегда стояла особняком в киноиндустрии — и до войны, и во время — и потому с такой легкостью была отвергнута после войны? В какой степени ее собственный характер необыкновенная личность повлияли на то, что она оказалась в положении изгоя? Ее замкнутость на самой себе и всепоглощающая целеустремленность всегда определяли ей место в стороне от других; судьба посылала ей долговечных врагов, а друзья и коллеги принуждены были разрывать с нею связи из опасения, как бы и им не «пришили» связь с запятнавшим себя режимом. Среди тех, кто свидетельствовал в ее поддержку во время денацификационных процедур и разных прочих инквизиций, фигурирует, как ни странно, Эрнст Егер. Через десять лет после своего отъезда в Америку он внезапно написал из Голливуда:

«В 1935 г. я был напрочь исключен из (нацистской) Палаты прессы… Фрау Рифеншталь не только знала об этом, но и бросала этой ситуации вызов в течение стольких лет… не потому, что она ожидала каких-то преимуществ от моего таланта сочинителя, но из желания выразить протест. И так не только в ситуации со мной, но и в случаях со столькими другими… Она всегда

побуждала меня вставать за других подобным образом изгнанных писателей и помогать им материально. На эти цели фрау Рифеншталь расходовала крупные суммы, даже при том, что в эту пору она была отнюдь не зажиточна».

Лени Рифеншталь пребывала в неофициальных «черных списках» не только на родине — вне всякого сомнения, и за пределами Германии велась срежиссированная кампания, чтобы помешать ей возобновить работу. Многие из активистов этой кампании были еврейской национальности. Нам только нужно определить, является ли это естественным и объяснимым проявлением бдительности — мол, память о холокосте не угасла, ничуть! — или же это вылилось в более специфическую личную вендетту.

Пожалуй, трудно вынести однозначное решение, где в этой истории черное, где — белое. Ни критики, ни защитники Лени не собираются менять своих позиций, подкрепляемых в основном статьями, в которых они отстаивают свою точку зрения. Все, что мы требуем, — логической переоценки. Все, на что мы надеемся, — избежать нестыковок. Возьмем, скажем, одно из самых распространенных обвинений — что она была нацисткой до мозга костей и рабски следовала воле Гитлера. Ну а как быть с тем обстоятельством, что она отказалась вырезать чернокожего победителя Джесси Оуэнса из олимпийского фильма? Да, следует признать — примирить одно с другим ой как непросто!

* * *

Так когда же, по словам Рифеншталь, с ее глаз спала пелена? Она пришла в ужас, когда после поездки в Америку узнала от одного из адъютантов Гитлера, что репортажи о «Хрустальной ночи», какими они появлялись в американской прессе, оказались отнюдь не вымыслом. И не стоит винить ее за то, что она не поверила этому сразу, как прочла в столбцах газет; в ту пору в Германии (где, очевидно, творились несправедливости отнюдь не в отношении одних только евреев) был популярен миф о том, что фюрера держат в неведении относительно бесчинств, творимых его подручными, что жалобы родного народа до него не доходят, и, следовательно, он не несет ответственности за происходящее. Даже после такого предостерегающего явления, как «Хрустальная ночь», по-прежнему находились яростные противники возложения вины за нее на фюрера.

На Третьем ежегодном дне германского искусства в Мюнхене в июле 1939 года Лени пребывала в более удрученном

настроении, чем на более ранних подобных празднествах. Оценив свои критические чувства, она была готова бросить интеллектуальный вызов всему тому, что ей показывали, выдавая за новейшие выражения национального искусства. На церемонии открытия Гитлер с торжественным удовлетворением объявил, что со всем «примитивным» в живописи и скульптуре покончено. Весь этот «загнивающий декадентский обман» модной модернистской пачкотни выметен прочь, и обеспечен «новый, пристойный и респектабельный уровень достижений». К сему Геббельс добавил, что теперь искусство вновь стало доступно массам, а не одним только «верхним десяти тысячам». К тому же теперь исчез такой фактор деградации искусства, как еврейское мировоззрение. Ну а что же выдавалось за «новый уровень достижений», что предстало глазам Лени? Статуи со вспученной мускулатурой, идеализированные пейзажи, героическое крестьянство. Она обратила внимание на тяжеловесный эротический символизм картины Пауля Матиаса Падуа «Леда с лебедем» и усмотрела в этом кич — кстати, Гитлер тоже сильно разругал эту вещь… Ну, а самой Лени порядком досталось от Гитлера за ее пристрастие к импрессионистам и таким современным художникам, как Кэте Кольвиц[94], которые теперь были явно не в фаворе… Если Гитлер, мнивший себя арбитром хорошего вкуса, мог так заблуждаться в искусстве, то что гарантирует его и от политических ошибок, думала Лени. Покидать Германию не входило в ее намерения. От этого ее удерживала любовь к родине и семье. Положим, она еще могла, пожалуй, уехать в Голливуд в пределах двух лет после создания «Триумфа», если бы громогласно отреклась от нацистского прошлого, но к 1939 году это было бы уже слишком поздно. Когда началась война и она поняла, что не ее это дело — съемки событий на передовой, она решительно отстранилась от пропагандистской машины: но при любых обстоятельствах она находилось в привилегированном положении хотя бы по той причине, что имела возможность позволить себе это. И хотя финансовой независимостью, позволявшей ей работать над собственными проектами, она обязана успеху «Олимпии», эту последнюю картину считают не свободной от нацистского патронажа, имея в виду непростые пути финансирования этой картины.

Конец войны явился для немцев периодом прозрения. «Это было так печально, так ужасно — все наши идеальные представления были разбиты, — говорила Лени Рифеншталь. — Эти ужасы с трудом укладываются в голове. Это было жутким падением в пропасть». Хотя ненемцы приходят в раздражение, когда слышат это, но в фатерлянде, как и повсюду в мире, люди

приходили в ужас от того, что «такие» же, как они, люди совершили большую часть этих чудовищных зверств не в горячке боев, но по тщательно продуманным планам; что эти бесчеловечные вещи творились по приказу Гитлера и от имени немецкого народа. Народ и молодежь были введены в заблуждение своим вождем.

«Мне потребовалось время, прежде чем я смогла во все это поверить, а когда я поверила, я почувствовала, что мне незачем жить, потому что я так верила Гитлеру, — сказала Лени, — Я испытала такое потрясение, когда почувствовала, что собственная жизнь потеряла всякую ценность. У меня оставалось только два варианта на выбор: или жить с этим гнетущим грузом вины, пригибающим к земле, или вообще уйти из жизни. Такова была постоянная дилемма: жить или умереть».

60 миллионов жизней оборвались по вине фашизма. Конечно же, данное обстоятельство не могло не повлиять на то, как Лени стала рассматривать собственное творчество. Теперь она могла осознать, что кадры и сцены из «Триумфа» отнюдь не будут поднимать дух — увиденные глазами жертв, они будут выдавать совсем другие эмоции. «Как отвратительно для них зрелище всех этих свастик, всех этих штурмовиков и эсэсовцев на экране — людей, о которых мы никогда прежде не думали как о преступниках. Это был надлом, который с тех пор остался навсегда. Я так никогда и не оправилась от этого ужаса». Она чувствовала себя в точности как Юнта из «Синего света» — то любимая, то ненавистная и обреченная, едва исчез манящий иллюзорный Синий свет.

Люди говорят: «Она слепа, она не хочет знать». Они утверждают, что она — по-прежнему нацистка и навсегда останется таковой. На это она устало отвечает: «Все это не так… Я осуждаю все, что было, но это не помогает. Мне не верят».

* * *

Осуждая Лени Рифеншталь, общество как-то мало задумывается над тем, что оно потеряло, ставя палки в колеса ее таланту. Правда, отметим еще вот какой момент: возможно, ее романтическое видение не прижилось бы в прагматическом послевоенном мире. Имеются свидетельства, что к тому времени, когда «Долина» наконец-то вышла на экраны, аппетит к подобным зрелищам несколько поослаб. Нам не дано знать, как могла бы она приспособить свой талант к новым мировым тенденциям, как ей прежде приходилось это делать не раз. Препоны, которые

встречал ее талант, — ее личная трагедия, но и потомки тоже остались внакладе. Оригинальный талант даруется далеко не каждому.

Возможно, любезный читатель, вы принадлежите к тем, кто считает ее в первую очередь досточтимым свидетелем событий, заинтересованным исключительно в своем творчестве; возможно, вы стоите на позиции тех, кто убежден, что она сознательно отдала свое искусство на прославление варварской идеологии, или тех, кто полагает, что истина лежит где-то посредине — а именно, что она сама подвергалась эксплуатации; но в любом случае следует признать: ОБЩЕСТВО ПЕРЕД НЕЮ В ДОЛГУ! Не будь «Триумфа воли», наше понимание феномена нацизма (в особенности того, как он, посредством мифов и красочных зрелищ ослепил миллионы свободомыслящих умов, направив их к желанной для себя цели) было бы куда меньшим, тем более ныне, семь десятилетий спустя. В нашем циничном мире знание того или иного факта само по себе не способствует его осмыслению. Не только не следует запрещать к показу этот в высшей степени волнующий фильм, но, напротив, следует рекомендовать молодому поколению посмотреть его.

Председатель Исторической программы Союза кинематографистов ВЕСТU Рой Фоулер предполагает, что можно провести параллель между Лени Рифеншталь и русским кинематографистом Сергеем Эйзенштейном — еще одним «превосходящем современников гением, значительная часть творчества которого была унижена безумным режимом». Указывая на то, что Эйзенштейн никогда не был очернен ни у себя в стране, ни за ее пределами, Фоулер задает вопрос:

«Да, без сомнения, Рифеншталь — жертва, но — в какой мере, по чьей воле и из каких соображений — остается загадкой». (Письмо к автору настоящей книги от 4 марта 1996 г.)

В своем фильме Рэй Мюллер высказывает Лени Рифеншталь предположение, что мир по-прежнему ждет, чтобы она принесла свои извинения. На это Лени пожимает плечами: «Извинения им будет явно недостаточно, — вздохнула она, — но, право, я не могу разлететься на куски и саморазрушиться. Это так чудовищно. Я страдала в течение более чем полувека, и это страдание не закончится, пока я не умру. Это такое чудовищное бремя, что извинением тут ничего не поправишь. Оно так мало выражает!»

notes

Примечания

1

В своих мемуарах Рифеншталь упоминает только об одном заключении Цильке в сумасшедший дом — после съемок «Олимпии», хотя признает, что его поведение порою бывало, мягко говоря, экстравагантным. О том, что Цильке обвинялся в «подрыве репутации Германии», упоминает в своей книге «Лени Рифеншталь и «Олимпия» (1966) Купер К. Грэхем, бравший интервью у Цильке. (Примеч. авт.)

2

Перикл (ок. 490—429 гг. до н.э.) — афинский главнокомандующий, вождь демократической части общества. Сравнение юного атлета с Периклом представляется странным, так как последнего изображали умудренным опытом мужем. (Примеч. пер.)

3

«Триумфальный путь» (лат.).

4

В то время еще не существовало общепринятого названия для детища братьев Люмьер — его величали и кинематографом, и «биоскопом», и «иллюзионом», и др. (Примеч. пер.)

5

То есть всего свыше 20 килограммов. (Примеч. пер.)

6

Piero Zanotto. Luis Trenker lo schermo verticale. Trento: Manfrini, 1982.

По-французски: Вале (Valais).

8

Курфюрстендам — ив описываемую пору, и в наши дни одна из самых фешенебельных улиц Берлина с шикарными магазинами. (Примеч. пер.)

9

Ученый (фр.).

10

Ханнес Шнейдер (1890—1955) арестовывался нацистами после аншлюса (присоединения Австрии к Германии). Впоследствии ему было разрешено эмигрировать в США, где он основал школу лыжного спорта в Сев. Конуэе, штат Нью-Хэмпшир. (Примеч. авт.)

11

Клаустрофобия — боязнь закрытых пространств. (Примеч. пер.)

12

«Мишлен» — французская фирма, выпускающая изделия из резины, в частности, автомобильные шины; издает также добротные путеводители по разным городам и странам. (Примеч. пер.)

13

Сеннетт, Мак(1880— 1960) — американский кинорежиссер, родоначальник комедийной школы в кинематографе США. Выпускал серию короткометражных фильмов с погонями, драками, различными акробатическими трюками. (Примеч. пер.)

14

Эмблема фирмы «Мишлен» — забавный «надувной» резиновый человечек. (Примеч. пер.)

15

Инженю (франц. ingenue, букв, «наивная») — исполнительница ролей простушек, наивных молодых девушек. (Примеч. пер.)

16

О ложности этого утверждения вскоре засвидетельствует фильм «На Западном фронте без перемен» (1929—1930); по иронии, он будет снят на студии «Юниверсал» в Америке. (Примеч. авт.)

17

Балаш, Бела (1884—1949) — венгерский писатель, теоретик киноискусства. С 1931 г. — в СССР (участвовал в работе над фильмами «Карл Брукнер» (1936), «В черных горах» (1941), читал лекции по эстетике киноискусства во ВГИКе. В 1945 г. вернулся в Венгрию.

именно так. — Примеч. авт.

19

Расмуссен, Кнуд Иохан Виктор (1879—1933) — датский этнограф и исследователь Арктики. В 1902—1933 гг. — участник и руководитель ряда экспедиций в Гренландию и арктическую Америку, изучал антропологию, язык и быт эскимосов. (Примеч. пер.)

То есть эллинг для дирижаблей. (Примеч. пер.)

21

Морена — скопление обломков горных пород, образуемое передвижением ледников. (Примеч. пер.)

22

Макиавелли, Никколо (1469—1527) — итальянский политический мыслитель, писатель. Ради упрочения государства считал допустимыми любые средства. Отсюда термин «макиавеллизм» для определения политики, пренебрегающей нормами морали. (Примеч. пер.)

23

Отметим более важный факт: Штрассер выступал за опору национал-социалистов на германский пролетариат и за идейное единение национал-социалистов с большевиками как двух «подлинно пролетарских» партий. (Примеч. пер.)

24

Лессинг, Готхольд Эфраим (1729—1781) — немецкий драматург, теоретик искусства, литературный критик. (Примеч. пер.)

25

Цит. по: Эйзенштейн С. Избр. соч. в 6 тт. Т. 5. М., 1963. С. 224, 226.

26

Автор цитирует высказывание фюрера, приведенное Х.Р. Тревор-Ропером: «Как жаль, что фильм «Император Америки» не заканчивается препаданием морального урока! Тренкер создал два фильма — своего рода шедевры: «Горы в огне» и «Бунтарь». Этими двумя картинами он никому не обязан, но остальные его картины были профинансированы католическими кругами». («Hitler's Table Talk.») Ed. by H.R. Trevor-Roper, 1953.

27

В своей предвыборной кампании Гитлер передвигался из города в город на самолете, что по тем временам было новшеством; этим полетам и посвящен названный фильм, рисовавший фюрера как спускавшегося с неба мессию. (Примеч. пер.)

28

Грюневальд — зеленый пригород Берлина; за двадцать лет до описываемых событии в нем размещалась школа Айседоры Дункан. (Примеч. пер.)

29

Клейст, Генрих фон (1777—1811) — немецкий писатель. Романтическое начало сплавлено в его творчестве с жизненной достоверностью и элементами социальной сатиры.

30

Суфражистки — участницы движения за предоставление женщинам избирательных прав. Движение возникло во 2-й половине XIX в. в Великобритании, США и ряде других стран. (Примеч. пер.)

31

Так назывались те, кто вступил в партию после выборов, состоявшихся в сентябре 1930 года. (Примеч. авт.)

32

Де Милль, Сесиль Блаунт (1881—1959) — американский кинорежиссер, прославившийся широкомасштабными постановками. (Примеч. пер.)

33

Вероятно, имеется в виду созвучие со словами «worst» — «наихудшее». Хёрст — знаменитый газетный магнат, в советское время — синоним продажной западной прессы. (Примеч. пер.)

34

Гриффит, Дэвид Уорк (1875—1948) — американский кинорежиссер. Помимо названного, создал также картины «Нетерпимость» (1916), «Сломанные побеги» (1919) и др.

35

«Храм света» появляется уже в конце картины Рифеншталь «Олимпия»; возможно, Шпеер просто перепутал дату первого появления своей световой фантазии, или же она лишь тогда обрела свою окончательную форму. По сообщению Гитты Серени, Рифеншталь заявила, что идея принадлежит ей, а вовсе не Шпееру, а Вальтер Френтц — что ему. В частности, Френтц претендует на то, что это он придумал направить лучи света под углом, чтобы образовать купол, а не вертикально вверх, как хотел Шпеер. (Примеч. авт.)

36

От 30 марта 1935 года.

37

Иден, Антони лорд Эйвон (1897—1977) — премьер-министр Великобритании в 1955—1957 гг., консерватор; в 1935— 1938 гг., 1940—1945 гг., 1951 — 1955 гг. — министр иностранных дел. (Примеч. пер.)

38

Саймон, Джон Олсбрук (1873—1954) — виконт, министр иностранных дел в так называемом «национальном» правительстве Великобритании в 1931—1935 гг. Проводили политику сближения с фашистскими странами. (Примеч. пер.)

39

Плебисцит, проведенный в августе 1934 года, отдал Гитлеру 88,1 процента голосов, а плебисцит, посвященный германской внешней политике, устроенный в марте 1936 года, поднял эту цифру до 95,8 процента. Цифры приведены по книге Генри Лихтенбергера «Третий рейх» (1937 г., переизд. в 1969 г.). (Примеч. авт.)

Отметим, что аналогичный пассаж использован и в советской ленте «Падение Берлина», где в роли божества, спускающегося с небес под бурные овации, выступил, конечно, Сталин (его сыграл Мих. Геловани). (Примеч. пер.)

41

Немало таких лент, взятых «в качестве трофея», как неизменно указывалось в титрах, прогулялось и по советским экранам в послевоенный период; наибольшую известность приобрела цветная картина «Девушка моей мечты» с Марикой Рёкк в главной роли. (Примеч. пер.)

42

В 1992 г. Лида Баарова поведала о своих отношениях с Геббельсом в телепрограмме Лоуренса Риса «Мы знаем, как заставить вас думать». По ее словам, ей нравились его острый язык и сарказм; они вместе много смеялись, и она по-своему любила его — во всяком случае, любила, чтобы он ее любил. Ей было всего 22; роман этот длился два года. (Примеч. авт.)

43

В основу фильма «Император Калифорнии» лег роман Блеза Сендрарса «Золото»; первоначально это был голливудский проект для Эйзенштейна. (Примеч. авт.)

44

Студия «Тобис» была немецким филиалом голландской компании, принадлежавшей в большей степени консорциуму голландских банков. Финансовые затруднения сыграли на руку нацистам, и к концу 1937 г. «Тобис» оказался в собственности Германии. (Примеч. авт.)

45

Объектив с переменным фокусным расстоянием; избавляет фотомастера от необходимости носить с собою множество объективов с «фиксированным» фокусным расстоянием. (Примеч. пер.)

James P. Cunningham. «HIIIer Makes U.S. Olympic Films Advertise Germany* //Motion Picture Herald, Aug. 8, 1936.

47

Ernst Jaeger. How Leni Riefenstahl Became Hide's Girlfriend. // Hollywood. Tribune, 19.05.1939.

48

В первый день Игр Гитлер обменялся рукопожатиями с победителями, но Президент Международного олимпийского комитета граф Байе-Лятур сообщил ему, что это нарушает олимпийский протокол. Не один только Оуэнс не удостоился поздравления фюрера после победы. Впрочем, есть предположение, что рейхсминистр спорта и вожак гитлерюгенда пытались убедить фюрера, что если бы он встретился с американской звездой, то это послужило бы интересам спорта; Гитлер решительно отказался. (Примеч. авт.)

49

По словам Лени, после этого инцидента ей было велено засыпать эту яму, а также ряд других; но, по воспоминаниям Егера, возле финишной линии по-прежнему были ямы и во время финалов. (Примеч. авт.)

50

Леопольд III — бельгийский король в 1934—1951 гг. Отец его, Альберт I, был страстным горовосходителем, регулярно совершавшим походы со Штегером и его женой Паулой Визингер. В 1934 г. в результате несчастного случая в горах Альберт I погиб, но сын его Леопольд унаследовал страсть отца. (Примеч. авт.)

51

Аншлюс — присоединение Австрии к Германии, поначалу встреченное на ура многими австрийцами.

52

Отправляясь на зимние Игры, британская команда ломала голову, что делать, если от нее потребуют нацистского приветствия. В конце концов согласились на компромисс — так называемое «олимпийское приветствие», когда рука поднимается только до уровня плеча; но, вернувшись домой, спортсмены попали под град осуждающих упреков, так как в глазах непосвященных такой салют мало чем отличался от фашистского. (Примеч. авт.)

53

«Leni Riefenstahl, Hitler's honey, will get a chilly reception out here» — «Душечка Гитлера Лени Рифеншталь встретит здесь прохладный прием», — прорицал Эд Салливан в редакционной статье в «Looking at Hollywood» от 7 ноября 1938 г. (Здесь и ниже примеч. авт.)

54

Егер цитирует журналистку из «Дейли ньюс» Айнес Робб, изрекшую: «Эта малышка прелестна!» Остановившись в отеле «Пьер», Лени тут же отправилась по самым шикарным ночным клубам города — «Stork Club» и «El Morocco» — и вскоре наткнулась на высказывание Уолтера Уинчелла в колонке бродвейских сплетен в «Дейли миррор» от 9 ноября, утверждавшего, что «она прелестна, точно свастика».

55

Мюнхенское соглашение было заключено 29—30 сентября 1938 года между премьер-министром Великобритании Чемберленом, премьер-министром Франции Даладье, Гитлером и Муссолини. Предусматривало передачу Германии Су-детской области; предопределило захват Германией всей Чехословакии (1939), способствовало развязыванию Второй мировой войны. (Примеч. пер.)

56

Но в то же время ему порядком досталось от геббельсовского министерства за то, что после своего первого визита в Голливуд он слишком опрометчиво написал об успехах немецких изгнанников еврейского происхождения — в частности, Макса Рейнхардта. (Примеч. авт.)

57

Голливудская Антинацистская лига (численность которой, по оценкам Купера К. Грэхема, доходила до 100 000 чел.) поддерживала и другую «левую» деятельность, что не раз давало повод подозревать в ней участие коммунистов. Но, как пишет Грэхем, «после заключения пакта между Сталиным и Гитлером в августе 1939 г., когда многие члены компартии США заняли прогерманскую позицию, голливудская Антинацистская лига утратила силу». (Примеч. авт.)

По мнению Грэхема, у Рифеншталь в багаже было три различных редакции фильма. В импровизированном театре в Калифорнийском клубе она демонстрировала «обезгитлеренную» версию, опасаясь, что «если киномеханик окажется слишком левых взглядов, то сожжет изначальный фильм».

59

Купер К. Грэхем, полагаясь на свидетельства Егера, утверждает, что подруга Рифеншталь Мария Джерица настраивала Лени против Егера, и та, поверив наветам, прогнала его.

60

Валькирии — в скандинавской мифологии воинственные девы, подчиненные богу Одину и несущие победу и смерть в битвах. Павших в бою храбрых воинов они уносят в Вальгаллу — небесное царство для избранных. (Примеч. пер.)

61

Оперная тетралогия «Кольцо Нибелунга» (1854—1874) — вершина творчества Р. Вагнера. (Примеч. пер.)

62

Оливье, Лоуренс — английский актер, режиссер. В 1963—1973 гг. — руководитель Национального театра (Лондон). Один из лучших исполнителей шекспировских ролей в театре и в кино. (Примеч. пер.)

63

Уэллс, Орсон — американский кинорежиссер, актер. Исполнил главные роли в поставленных им фильмах:. «Макбет» (1948), «Отелло» (1952), «Фальстаф» (1966) и др. (Примеч. пер.)

64

Потом, правда, в ноябре 1944-го, Лени изрядно помоталась по госпиталям на итальянском фронте, разыскивая супруга, от которого долго не было известий. (Примеч. авт.)

65

В интервью, которое Лени дала Мишелю Делаэ в 1965 году, она упоминает о том, что Геббельс по-прежнему надеялся на ее сотрудничество с ним в задуманной им картине «Победа силы», посвященной деятельности прессы. (Примеч. авт.)

66

Из 30 тысяч цыган, живших в Германии в 1939 г., войну пережили только 5000. (Примеч. авт.)

67

Свой отказ от работы над «Триумфом воли» Яворски объяснял политическими мотивами. В действительности же, работа над «Чудесами полета» совпадала по времени с работой над «Триумфом воли» — это и объясняет неучастие Шнеебергера и Яворски в данной ленте Рифеншталь. (Примеч. авт.)

Ertl, Hans. Als Kriegs Berichter, 1939—1945. (Издано в 1965 г.)

69

Роммель, Эрвин (1891—1944) — генерал-фельдмаршал. Командовал германскими войсками в Северной Африке, в 1943—1944 гг. — группой армий в Италии и Франции. Участник неудавшегося антигитлеровского заговора 1944 г. Покончил жизнь самоубийством.

А вот как интерпретировал это Яворски: «Он был очень умен. Когда грянула война, он сошел с ума и оказался в психушке, где выказал себя полным шизофреником. Когда же война кончилась, с ним снова стало все в порядке… Он был великим художником, но не хотел иметь ничего общего с нацистами». (Примеч. авт.)

71

По всей вероятности, Яворски путает его с великим разведчиком Рихардом Зорге. (Примеч. пер.)

«Битва за Англию» («Battle of Britain») — воздушное сражение над Британскими островами в августе 1940 — мае 1941 г. Немецко-фашистское командование пыталось массированными бомбардировками добиться капитуляции Великобритании и этим обеспечить себе тыл в готовившейся войне против СССР, но не достигло цели. (Примеч. пер.)

Тем не менее преимущество фашистов в воздухе в начальный период войны было бесспорным. Что ждало бы Россию, окажись Удет компетентнее в организационных вопросах? Поблагодарим его за отсутствие такого опыта!

Как сообщает Яворски, это был только слух. Автор биографии Геринга «Рейхсмаршал» Леонард Мосли (1974) описывает две нацарапанные позади кровати Удета надписи — но не кровью, а красным карандашом: «Железный человек (одно из прозвищ Геринга) — ты покинул меня!» Другая: «Почему ты отдал меня в руки Мильха…» (Его ревнивого карьерного соперника.) (Примеч. авт.)

75

Метаксас, Иоаннис (1871 — 1941) — премьер-министр Греции с апреля 1936 г., организатор фашистского переворота 4 августа 1936 г. Во внешней политике ориентировался на фашистскую Германию. (Примеч. пер.)

76

«Линия Зигфрида» — система пограничных укреплений, возведенных в 1936—1940 гг. на западной границе Германии, от Клеве до района Базеля

77

Опустошительный налет на саксонскую столицу был совершен в ночь на 13 февраля 1945 г.

78

В своей книге «Их собственная империя: как евреи придумали Голливуд» (1969) Нейл Габлер рассказывает о том, как Шульберг, который был в юные годы леваком-идеалистом, посетившим Советскую Россию в 1934 г. и сделавшимся с 1937 г. закоренелым коммунистом (его величали Сталиным голливудской партии), набрасывается в своей книге «Что заставляет Сэмми бежать?» (1941) и на евреев, и на коммунистов Голливуда за «аморальность» нравов. (Примеч. авт.)

Эта инсинуация кровоточит в душе Лени до сих пор; она говорила об этом в интервью российскому телевидению в начале 2003 г. (Примеч. пер.)

А жаль! Ведь на Играх 1952 года в Хельсинки советские спортсмены — новички в Олимпийском движении — завоевали сразу 71 медаль! Источником вдохновения для Лени могли бы быть золотые броски дискоболки Нины Думбадзе, выступления наших гимнастов, за плечами, которых были дороги войны… Или — драматический матч нашей футбольной сборной против тогдашних «политических противников» — сборной Югославии… Не исключено, что, отказавшись, она упустила важный шанс на восстановление своего доброго имени. (Примеч. пер.)

81

Де Сика, Витторио (1901—1974) — итальянский киноактер и режиссер, один из основоположников неореализма.

82

Заглавие многосмысловое: может пониматься и как «Выпуск, посвященный Рифеншталь», и как «Спор о Рифеншталь», и как «Итог Рифеншталь». (Примеч. пер.)

83

Янг не совсем прав: американцы действительно лидировали в легкоатлетических состязаниях, взяв 12 первых мест, но по общей сумме очков и медалей, в неофициальном командном зачете, лидировала Германия. (Примеч. авт.)

84

Новая Англия — район на северо-востоке США, главный экономический центр Бостон.

85

Процитировано в книге Питера Адама «Искусства в Третьем рейхе» (1992). (Примеч. авт.)

Sarris, A. «Films» Review of «01ympia». // The Village Voice. New York, 04.05.1967.

87

Все одиннадцать израильских олимпийцев были захвачены из олимпийской деревни арабскими террористами. Двое убиты во время налета, оставшиеся застрелены при неудачной попытке освобождения в мюнхенском аэропорту. (Примеч. авт.)

88

Статья Зонтаг «Чарующий фашизм», опубликованная в «Нью-Йоркском книжном обозрении» от 6.02.1975 г., вошла (с некоторыми изменениями) в новый сборник очерков Зонтаг «Под знаком Сатурна», вышедший в 1996 г. В начале 2003 г. неутомимая Зонтаг выпускает свою очередную книгу «Рассматривая боль других» («Regarding the Pain of Others»), посвященную фотографированию людскцх страданий, вплоть до Боснии, Чечни и 11 сентября в Нью-Йорке — к счастью, Рифеншталь в ней не упоминается ни словом! (Примеч. авт.)

89

Michael Tobias. «The Last of the Nuba» (Book review) // Mountain Gazette, № 34. June, 1975.

Очевидно, не все в «свободном мире» поняли это — иначе как оказалось бы возможным позорное «Мюнхенское соглашение» 1938 года? (Примеч. пер.)

91

Поздравительную телеграмму по этому же случаю направил Гитлеру и Сталин! (СЛ.)

92

Эвакуация в Англию англо-французских войск состоялась 26.05—4.06.1940 г.; из-за просчета немецкого командования и благодаря героизму английских и французских моряков и летчиков удалось эвакуировать около 280 000 человек из 340 000. (Примеч. авт.)

93

«Leni Riefenstahl: the body beautiful, art cinema and fascist aestetics». // In: Sight and sound, Feb. 1993.

Кольвиц, Кэте (1867) — немецкая художница-график и скульптор. В 1927 г. посетила СССР.